Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/miscellaneadante00tori

437 F

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

MISCELLANEA DANTESCA

SUPPLEMENTO

N^i 19-21

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

VITTORIO CIAN

MISCELLANEA DANTESCA

—

SUPPLEMENTO

N^i 19-21

TORINO

Casa Editrice

GIOVANNI CHIANTORE

Successore ERMANNO LOESCHER

—

1921

THE INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY
JAN 17 1940
14642

PROPRIETÀ LETTERARIA

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

LA POESIA DI DANTE

I.

La gloria, come la fortuna, arrendevole ai mediocri, è restia verso i grandi poeti. Essi somigliano a re in esiglio che debbano riconquistare il trono con lunghe guerre contro resistenze tenacissime. I popoli li accettano a poco a poco, per una progressiva conquista spirituale, man mano che, col dispiegarsi e approfondirsi della loro coscienza nel dramma della storia, essi riconoscono quanto della loro anima nuova già si rivelasse nella parola dell'annunciatore. Bisogna che i popoli salgano alto nel cammino della coscienza per intendere i loro poeti, così come allo sguardo di chi sale faticosamente un alto monte si scopre per gradi e in visioni sempre più ampie la pianura sottostante, sinchè dalla vetta, attraverso la raggiante trasparenza dell'aria, l'occhio discerna ed ammiri nella varia selvaggia bellezza dei burroni, delle vallate, dei fiumi argentei, dei piani lontananti, i solchi profondi e la gigantesca ossatura della madre Terra: l'igneo primordiale travaglio che pare l'orma di un'idea segreta rivelantesi in rughe di granito.

Della *Commedia* di Dante, sin dal suo primo apparire, i contemporanei sentirono confusamente la singolare vastità ed altezza poetica, ma non ne ebbero coscienza precisa. L'edificio era molto alto ed essi brulicavano intorno al tempio, o s'aggiravano nell'ombra delle vaste navate, ma non potevano seguire coll'occhio il profilarsi possente dell'architettura sullo sfondo

del cielo, nè erano preparati ad intendere tutto quel che dicessero le voci innumerevoli che dall'alba al crepuscolo echeggiavano sotto le volte. Intuirono tuttavia che l'edificio era quasi una vasta basilica ove ciascuno poteva raccogliersi colla speranza di trovarvi l'altare o la cripta invitante alla preghiera e propizia al sogno; sentivano che l'organo dalle mille canne poteva mandare a certe ore un gemito od un canto capace di assopire il loro dolore o di riinfondere in cuore la fede; che nella sacrestia erano raccolti libri di oscura e profonda sentenza, pieni di parole profetiche. Così le successive generazioni trovarono nella *Commedia* diverso nutrimento al loro spirito, e gli uni chiesero a Dante un'iniziazione alla scienza e alla teologia; gli altri il puro diletto fantastico e le strane visioni di un sogno meraviglioso; altri ancora l'arte di esprimersi con brevità potente e di dar forma scultoria alle più bizzarre apparenze; ma nessuno si propose di scoprire il principio generatore di quell'opera, e — poichè la poesia è per essenza creazione — la forza creatrice del divino poema.

II.

Il primo che spingesse lo sguardo a scrutare il germe originale della vita poetica che è nella *Commedia* di Dante fu Gian Battista Vico: proprio all'aurora del Settecento, cioè del secolo più intellettualista, consequenziario e — appunto per la sua mania razionalista — più antipoetico dell'età moderna.

Può sembrare strano che il nostro Rinascimento, coll'ardore del suo entusiasmo per la vita ed ogni espressione intensa della vita, col sentimento vivace della grandezza e della forza, che non gli venne mai meno neppure nelle sue peggiori aberrazioni, coll'impeto che lo trasse, sulle orme di Leonardo, di Galileo, del Bruno, a costruire arditamente un nuovo concetto dell'universo, colla potenza di creazione che lo fece capace di dar forma ed armonia poetica a tale concetto, abbia lasciato al pro-

saico astratteggiante Settecento, educato dal Descartes e dal Locke, il merito di scoprire Dante, cioè di risalire arditamente alle sorgenti della sua grandezza poetica. Ma esso cercò in Dante la squisitezza dell'arte virgiliana e, non potendo trovarla, o si allontanò dalla *Commedia*, o pensò di potervi ammirare soltanto la molta teologia e i reconditi significati.

Al Savonarola la *Divina Commedia* ha dato il tema e il tôno di tremende apocalittiche minaccie; all'Ariosto alcune belle immagini, degne di essere accolte e fuse sapientemente nella varietà di ritmi e di forme che compongono la florida armonia del *Furioso*: il Tasso cercò sopratutto in Dante un esempio, per antichità e religione venerando, del come l'arte possa animare e variare con miti di profana natura un'epopea cristiana ed una grande autorità da citare a propria difesa nei *Discorsi sul poema eroico*. e Michelangelo, il più dantesco veramente tra gli « spiriti magni » del nostro Rinascimento, un sublime esemplare di eroismo morale, di vittoria dello spirito e della volontà sopra la fortuna avversa e la malignità umana:

Dal mondo scese ai ciechi abissi, e poi
Che l'uno e l'altro inferno vide, e a Dio,
Scorto dal gran pensier, vivo salio,
E ne diè in terra vero lume a noi,

Stella d'alto valor coi raggi suoi
Gli occulti eterni a noi ciechi scoprio,
E n'ebbe il premio alfin che il mondo rio
Dona sovente ai più pregiati eroi.

. . . . . .

Pur foss'io tal! ch'a simil sorte nato,
Per l'aspro esilio suo con la virtute,
Darei del mondo il più felice stato! (1).

(1) Cfr. *Rime e lettere di M. Buonarroti*, Firenze, Barbèra, 1908, sonetto XXXI.

PQ
4363
B21
G4

Un divino giustiziere, un esploratore dei regni invisibili, ove i misteri della fede risplendono nella loro verità eterna, un profeta agitatore di anime, che da coloro appunto cui ha illuminato e liberato lo spirito riceve — ricompensa consueta degli eroi — la persecuzione e l'esilio, ma nell'ingiustizia stessa che gli è fatta trova alimento all'ispirazione e oppone al male quell'energia indomabile che il Buonarroti avrebbe voluto infondere nei suoi profeti e nei suoi lottatori: questo è il Dante michelangiolesco. E tale veramente era l'animo dell'Allighieri e l'atteggiarsi del suo spirito di fronte alla sorte. Ma la fede ardente, ma la nobiltà morale e la stoica inflessibilità non sono poesia. Ora taluni negarono ammirazione a Dante poeta, ma nessuno ha mai dubitato della nobiltà del suo animo, nè dell'ardore della sua fede.

Perchè Dante sia poeta grande, anzi unico, nella storia della nostra letteratura e di tutta la poesia medioevale ha cercato e voluto dirci pel primo il Vico. Offeso dall'aridità boriosa del cartesianesimo imperante nelle scuole, che nell'analisi matematica e nella critica logorava l'ingegno dei giovani e distruggeva in loro colla fantasia la forza inventiva dello spirito umano; intento a ricercare le origini della storia civile e inebbriato dalla coscienza di aver intuito una verità geniale, che cioè originariamente il mito è la verità stessa e la rappresentazione fantastica è una forma di conoscenza, egli vide Dante e il suo poema sorgere sulla fine del medio evo cristiano innanzi ai suoi occhi divinatori di storico-filosofo, così come Omero e i poeti omerici sorgono al termine della giovanile barbarie ellenica, e stimò che l'originalità sovrana dei due poeti consistesse in quel prepotere dell'energia fantastica, in quel prorompere di passione e di entusiasmo che è possibile soltanto all'aurora di una grande civiltà, quando la riflessione e l'analisi non hanno ancora distrutta l'energia visionaria che solleva il poeta verso l'immagine sorta nel suo spirito come verso la più concreta delle realtà. Nel poeta della *Commedia*, simile a quello dell'*Iliade*, egli sentì il lontano fragore di primordiali energie, come di fiumi sotterranei impazienti di erompere alla luce e recanti nelle loro acque

i germi ancora involti della sapienza futura. Quella sapienza e quella civiltà erano maturate al sole di Grecia nel sesto, nel quinto e nel quarto secolo avanti Cristo; dall'Ellade eran passate a Roma e coll'armi e le leggi di Roma avevano conquistato ed educato all'arte ed al pensiero il mondo antico. Ma poi quella civiltà era stata abbattuta dalla barbarie; gli insegnamenti che essa impartiva erano stati disconosciuti; la selva originaria si stese di nuovo sulle ruine delle città distrutte e un nuovo inverno, più aspro dell'antico, pesò sull'Europa. Ai popoli rimbarbariti non restò altro insegnamento che quello della fede. Alla fine di questa età di vigorosa ignoranza e di allucinazioni violente, ecco levarsi un'altra volta la luce della poesia iniziatrice di civiltà; ecco sorgere Dante, « l'Omero della ritor-
« nata barbarie ».

III.

La grandezza di questi due poeti consiste, pertanto, nella loro fantasia, che, nata all'aurora di una civiltà, è perciò più libera, più potente e più audace. Ma qual'è, dunque, la natura di questa facoltà fantastica che all'origine delle grandi età storiche è così ricca di energie e che la cultura indebolisce e inaridisce man mano che procede nel suo cammino? La risposta del Vico è nota. La fantasia è disposizione comune dello spirito umano, ma essa muore quando la mente coll'analisi e coll'astrazione si eleva ai concetti. Essa è invece piena di forza giovanile negli uomini immersi nella barbarie, « le menti dei quali di nulla « erano astratte, di nulla assottigliate, di nulla spiritualizzate, « anzi tutte profondate nei sensi, tutte rintuzzate dalle pas-
« sioni, tutte seppellite nei corpi... ». Essa è tanto più robusta quanto è più debole il raziocinio e « il più sublime lavoro « della poesia è alle cose insensate dare senso e passione » (1).

(1) Cfr. *Scienza Nuova seconda*, ediz. Nicolini, Bari, Laterza, *Elementi*, XXXVI e XXXVII.

Perciò « i poeti sono il senso, i filosofi l'intelletto del genere « umano » (1).

Ad una prima lettura queste *dignità* vichiane intorno alla natura della fantasia poetica fanno pensare a Platone e alle dure sentenze che egli ha dato della poesia. Questa è tutta senso e passione, tutta profondata nelle sue visioni, perduta nelle immagini che occupano tirannicamente lo spirito, sviandolo dalla riflessione, e perciò essa è facoltà puerile, torbida di mal domata animalità, e il saggio saprà metterla in fuga a nerbate, anche se « more platonico » la sferza debba essere intrecciata di rose. Quando la folle castellana sarà cacciata dalla rocca dello spirito, la verità dialettica e la legge morale potranno occuparne il luogo. Ha platonicamente ragione il Vico quando mette di fronte, come avversarî inconciliabili, il poeta e il filosofo, il senso e la sapienza. Il grande discepolo di Socrate ci aveva fatti persuasi della incosciente e puerile ingenuità del poeta allorchè ci aveva parlato nel *Jone* del più bello degli inni, composto, quasi per una forza superiore e a lui estranea, dal più scimunito dei poeti, o quando si giustificava nella *Repubblica* di mettere bellamente alla porta della sua città ideale i poeti, mostrando come anche i migliori tra essi non possano ingenerare che il turbamento dei sensi e l'impulso illogico anarchico e distruttore della passione (2).

IV.

Ma il Vico, che, ad una prima superficiale lettura, sembra ribadire la condanna platonica contro la poesia nelle *degnità XXXV-XXXVII* della seconda *Scienza nuova*, purifica e salva poi la bellissima incantatrice nella *degnità LIII*, là ove scrive

---

(1) *Op. cit.*, libr. II, *Introduzione*.
(2) Cfr. Platone, *Πολιτεία*, 602^b-606 .

« che gli uomini prima *sentono* senza avvertire; da poi *avver-*
« *tiscono* con animo perturbato e commosso; finalmente *riflet-*
« *tono* con mente pura ». L'animo, nel momento fantastico, è perturbato e commosso, ma « avverte », cioè conosce: non è più, dunque, pura sensibilità, animalità pura. Con queste parole, secondo Benedetto Croce (1), il Vico fa della poesia « un mo-
« mento nella storia ideale dello spirito umano, una forma della « coscienza. La fantasia viene prima dell'intelletto, ma dopo il « senso » e acquista, pertanto, autonomia e diritto di cittadinanza nella città del pensiero. Essa è attività teoretica, conoscenza dell'individuale, accanto alla filosofia, che è conoscenza dell'universale e per avere scritto tali parole il Vico è il vero fondatore dell'estetica moderna. Se la creazione poetica è conoscenza, cioè una forma lirica, sentimentale, intuitiva di conoscenza, il ragionamento non fa una grinza e il Vico ha veramente creato l'*estetica*, di cui la tradizione filosofica tedesca reca tutto l'onore al Baumgarten poichè è certo che questo ritrovatore della parola che è ormai comunemente usata ad indicare la scienza del bello, movendo dalla filosofia leibniziana, concepì e definì l'espressione poetica come un primo grado dell'attività conoscitiva.

Tocca ai filosofi decidere se « l'avvertire con animo pertur-
« bato e commosso » di cui parla il Vico, se la sua affermazione che « le sentenze poetiche sono formate con sensi di passione « e d'affetto » abbiano nel giudizio del Croce la loro più esatta interpretazione e stiano proprio a significare « un momento « ideale nella storia dello spirito »: noto soltanto che esse non valgono a darci una valutazione esatta della poesia di Dante e neppure della poesia omerica. Questa conoscenza lirica e passionale non corrisponde e non si adegua alla virtù essenziale della poesia, che è la liberazione dello spirito nella contemplazione di un mondo che esso sente di aver creato. « Avvertire », cioè

(1) *Estetica*, 4ª ediz., Bari, Laterza, pp. 256 sgg.

intuire, *con animo perturbato e commosso* — (e lasciamo qui la questione metafisica, se ciò che è intuito sia una realtà esteriore allo spirito od una creazione immediata e perciò insindacabile dell'Io trascendentale) — significa esser presi sensibilmente e vitalmente dalla propria creazione o dalla propria illusione, soffrirne o gioirne con tutto il nostro essere, non sapersi liberare dall'ossessione dell'immagine, che ci possiede come il nume di Delfo la Pitonessa o come il terrore o il furore o la follia possiedono l'energumeno; significa sentire dentro di noi colla forza allucinante di quella certezza da cui l'essere umano è scosso sino alle radici profonde, che quella realtà è fuori di noi, sopra di noi, più forte di noi: dominatrice ed arbitra dell'essere nostro, principio di dolore o di ebbrezza, di vita o di morte, e tale che non ci è possibile nè evitarla, nè soggiogarla, nè renderla più conforme ai bisogni e alle aspirazioni del nostro essere. In questo stato di turbamento profondo, di emozione impetuosa e tirannica, che è più forte e appariscente negli uomini primitivi e nei bambini, l'animo umano non trova per esprimersi che il grido di terrore, d'angoscia e di estasi; e talvolta dalle fauci serrate da una commozione violenta non esce neppure il grido; soltanto i gesti e il mutarsi e travolgersi del volto esprimono l'intensità terribile della commozione interiore. Allora l'uomo avverte l'ostilità e la forza onnipotente della natura, sente lo spirito delle cose premere e stringere d'ogni parte il suo spirito con forza assai maggiore di quella che la volontà possa opporgli; allora fermentano nel suo animo i germi delle superstizioni future e dalle sue labbra esce il grido che sarà più tardi la formula magica di preghiera o di scongiuro, deprecatrice e propiziatrice. Le paure, le angosce, i miti feroci ed i riti sanguinari nella cui rete rimase presa per tanti secoli l'anima dell'uomo primitivo nascono allora; ma questa non è arte, nè bellezza. Sarà poesia, quando della poesia si accetti la bizzarra idea implicita in questa affermazione « che « lo spirito umano può racchiudere tutto un gran poema in « un'esclamazione di gioia, di dolore, di ammirazione e di rim-

« pianto » (1). Vedete un po' — direbbe qui Platone, ostile persino all'umanissimo Omero — se io dissi bene che chi esplora le origini della emozione poetica vi trova il grido o il bramito, l'impulso cieco e l'animalità pura! Se nell'urlo di Achille addolorato e furente c'è poesia, la poesia è animalità ed istinto: non è conoscenza. Ma in Omero — e a maggior ragione in Dante — v'è qualche cosa d'altro e di diverso: vi è, appunto, sia detto con buona pace di Platone, la poesia, cioè l'umanità della parola — che è pensiero — e la virtù liberatrice del ritmo. Il Vico, d'altra parte, ricercatore ispirato delle antiche memorie e delle prime vestigia dello spirito, ha intravisto nei poemi omerici testimonianze di una civiltà più antica assai del vero. Per difetto di ricerche filologiche che gli illuminassero la strada egli non ebbe un'idea esatta delle lontane origini preistoriche dell'umanità e non sentì quanto di arte riflessa e consapevole sia nella forma poetica dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Lo stesso entusiasmo dello scopritore, il quale contempla, commosso, un nuovo mondo ideale che il pensiero per la prima volta comprende, fece velo forse alla sua perspicacia critica e non vide che l'intensa commozione, erompente dalla prima intuizione delle cose e dominante tutta la vita dello spirito, ha bisogno di liberarsi dalla preoccupazione vitale, e perciò di contrapporre l'illusione alla realtà, la pura finzione dello spirito alla pressione di ciò che lo serra e l'incalza nel mondo reale, per elevarsi alla libertà della poesia. La creazione del bello esige che il poeta possieda già concetti ben definiti intorno a sè stesso e all'ordine delle cose esteriori e a questo si contrapponga per dominarlo. Quella originaria inconsapevole ingenuità dello spirito, che in un primo momento non distingue le immagini irreali dalle reali, una volta perduta non si riacquista mai più.

Noi sappiamo ormai che l'*Iliade* e l'*Odissea* non sono poemi « primitivi », che un'idea precisa, artistica e, in certa misura,

---

(1) B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, in *Problemi d'estetica*, Bari, Laterza, p. 24.

sociale, ne ha diretto la composizione, che intendimenti patriottici e religiosi diedero forma a taluni episodi, che l'espressione ritmica e verbale di quei poemi non è la forma immediata e necessaria dell'ispirazione primitiva, ma il prodotto di una lunga tradizione ed elaborazione artistica e forse anche, a tratti, una traduzione o riduzione da una forma dialettale diversa e più antica. Talvolta Omero, o l'omerida che scrisse sotto l'autorità di quel nome, si mostra a noi nell'atto di trasformare liberamente i dati della tradizione per armonizzarli con un suo fine estetico e patriottico, e, dimenticando che l'aedo suol chiedere alle Muse di apprendergli i casi e gli eventi che si dispone a narrare, mostra di sentire come nella bellezza della parola musicale intonata e sublimata dal ritmo sia la forza spirituale che trasfigura il fatto, il principio liberatore che toglie alla realtà quel che essa ha di doloroso, di incoerente e perciò di antiestetico e dà allo spirito contemplante dell'uomo la coscienza della libertà, placandolo nell'immagine di ciò che solo la sua arte — l'arte umana — può creare. Alla condanna di Platone Aristotele contrapponeva, appunto, a difesa della poesia, la potenza che essa possiede di innalzare lo spirito, liberandolo dalle strette della passione, la quale nella contingenza della vita reale lo umilia col sentimento della sua debolezza. E non era questo il sentimento, sebbene espresso con minor consapevolezza, che suggeriva al poeta dell'*Odissea* le parole che re Alcinoo rivolge ad Ulisse piangente nell'udire i casi della guerra troiana ricordati dal cantore Demodoco (*Odissea*, VIII, 579): « Gli Dei prepararono « tali sventure perchè fossero argomento di canto agli uomini « futuri » ?

V.

Questa idea vichiana della poesia ingenua, infantile, « corpulenta », della poesia che non è se non sentimento o lirismo e cade in polvere non appena le si mescoli il « concetto » esecrando e la volontà consapevole, era destinata a meravigliose

fortune nel corso del secolo decimonono ed anche del ventesimo. I romantici tedeschi, sospinti dal loro furore nazionalista a confondere o a tramutare tutti i valori poetici, inventarono la leggenda della poesia popolare, immediata, impersonale, vulcanica, che fluisce, balza, scroscia, erompe non si sa donde nè come, per certa sua virtù spontanea e incoercibile, ed è uguale, per valore fantastico, in tutti i tempi e luoghi e sorge più ardente ed occupa l'animo con più forza negli esseri incolti e tra i popoli barbari. Anzi per il Novalis « la Poesia è la realtà assoluta e quanto più una espressione è poetica, tanto più essa è « vera ». Questa verità non è, naturalmente, dell'intelletto, bensì dell'intuizione: è la verità-illusione, la verità-incanto, sogno, magia che risplende all'occhio inconsapevole del bambino o del poeta, così rapito fuor di sè stesso che la sua fantastica visione è per lui realtà viva e lo domina tutto quanto. Un momento dello spirito inafferrabile ed ineffabile diventa per essi il principio della poesia; e non solo di quella tutta interiore, che arde e si effonde nel silenzio come un'estasi, ma anche di quella scritta e parlata, che va trionfalmente pel mondo sotto l'insegna della bellezza. L'enigma forte e la prova pericolosa a cui gli idealisti romantici aspettano coloro che non vogliono accettare ciecamente i loro giudizi incomincia quando si tratta di scernere e definire la vera poesia, sbocciata in quell'attimo misterioso dell'intuizione ingenua, che può così facilmente somigliare all'ingenuità di una vergine troppo erudita. L'impronta del pensiero e della volontà, cioè dell'arte, essendo evidente in ogni opera poetica, la distinzione tra ciò che appartiene al « concetto » o alla « pratica » e ciò che risplende di pura luce intuitiva permette agli iniziati di distribuire *ad libitum* corone e frustate, lodi di eccellenza e accuse di prosaicità. Negli anni folli del romanticismo combattente e trionfante il primato in fatto di poesia ingenua, cioè di poesia vera, fu riconosciuto unanimemente dai novatori allo Shakespeare. Anche per la *Divina Commedia* molti di quegli iconoclasti ebbero grandi lodi, ma al povero Dante, che già il Vico aveva giudicato alla stregua della

poesia omerica, toccò allora di essere interpretato alla luce e in servigio, per dir così, della poesia shakespeariana. Su quella bilancia, ove uno dei piatti era gravato dal dubbio di Amleto e dai delirî di Lear e dalla corona di primule tolta allora dalla fronte esangue di Ofelia, il poema dantesco parve talvolta un po' calante.

Era un fiero e selvaggio uomo quel Dante: la passione ruggiva talvolta nelle sue terzine con una veemenza così impaziente di freni da scandolezzare Orazio e Boileau e da poter reggere al paragone coi più rossi furori della gelosia d'Otello, ma — e qui gli ossessi del lirismo romantico mandavano un sospiro di rammarico — non si può negare che egli si è impacciato con troppa teologia e troppa scolastica. Vi sono abbandoni ingenui, immagini nuove e spontanee, tragiche scene rappresentate alla luce sanguigna della vampa infernale, idilli soavi e rustiche armonie nel suo poema, ma c'è anche molta, troppa arte, e troppa coscienza della propria arte. Vi si trova, ostentata quasi, la traccia del « bello stile » di Virgilio, una assai docile ed umile ammirazione della poesia antica, ed una volontà tenace, una volontà implacabile, presente ed operante in ogni canto e quasi in ogni terzina, che tutto impronta di sè e fa convergere ad un ordine e ad un disegno prestabilito tutte le parti del poema.

Il Vico aveva detto che la maggior debolezza della poesia dantesca derivava da ciò, che l'Alighieri era stato « dottissimo in divinità »; se egli non avesse saputo nè di scolastica, nè di latino sarebbe riuscito anche maggior poeta. Chi, accettando tale giudizio, avesse dato sistematicamente la caccia al dotto ed al teologo per tutti i canti della *Commedia* poteva ridurre facilmente il concettoso Dante a mal partito, tanto in quel poema l'intuizione e la riflessione, il sentimento e l'immagine, la visione poetica e la coscienza che tale visione sovrasta alla realtà e la domina sono inestricabilmente consertate. Per venir in aiuto della poesia dantesca pericolante e salvarla dal naufragio in cui la teologia minacciava di travolgerla si tentarono varie vie.

I cultori della poesia ciclopica, gli innamorati della tempesta e dell'impeto, i fanatici che seguivano fra tuoni e lampi il carro dei poetici Salmonei, e, più tardi, i baironiani che prediligevano la poesia dei contrasti tragici e delle empietà enormi elessero nella *Commedia* quei canti e quegli episodî ove le passioni del medio evo ribollono con più aspra frenesia, e dove la tragicità dell'umano destino è illuminata di luce più livida: i canti di Francesca da Rimini e del conte Ugolino, di Filippo Argenti e di Bocca degli Abati, di Farinata e di Ulisse, di Pier delle Vigne e di Guido da Montefeltro, di Pia dei Tolomei e di Piccarda Donati, e quivi dissero risplendere e rivelarsi potentemente la poesia vera della *Commedia*. Altri, che ci tenevano, sopratutto, a rilevare il carattere di ingenuità schietta e di spontaneità irriflessiva proprio dell'intuizione lirica, si provarono, invece, a separare canto per canto la parte poetica dalla teologica o filosofica, così come si toglie dalla roccia e si libera dalle scorie un filone di prezioso metallo, e frantumarono il poema per passarne poi i rottami allo staccio della loro critica.

La poesia della *Commedia*, per questi esegeti, filtra e geme attraverso i pori e i meati di quella grande costruzione teologico-morale come a primavera la linfa o la resina fragrante attraverso le dure scorze di certi alberi, o piuttosto — nella loro critica — la voce del poeta si innalza di tratto in tratto pura, armoniosa, sovrana sulla monotonia prosaica della sua lunga narrazione allegorica e polisensa come certe bellissime melodie, certe raggianti ispirazioni dell'estro musicale sopra la volgarità dei casi e l'uggiosa declamazione dei dialoghi in taluni vecchi melodrammi italiani. Un esempio originale e veramente geniale per la novità delle osservazioni di quel primo metodo di critica dantesca si trova dai saggi famosi di Francesco de Sanctis intorno a Francesca da Rimini, a Farinata, a Pier delle Vigne, a Ugolino; del secondo è un'applicazione rigorosamente metodica il libro recente di Benedetto Croce: *La poesia di Dante*. Ciò per quanto riguarda la critica estetica. Quanto alla critica storica, che esercita la sua pazienza ed il suo acume intorno

alle condizioni esteriori tra cui nacque, si svolse e vigoreggiò la poesia dell'Alighieri, furono molte e varie le sue fatiche e molte sono le benemerenze che ha acquistato rispetto agli studi danteschi, segnatamente da cinquant'anni in qua, sebbene le abbian dato triste riputazione presso molte persone discrete gli innumerevoli figli e nepoti del pedante Manfurio, calati avidamente, come arpie su di una mensa regalmente imbandita, ad insozzare dei loro goffi *marginalia* e dei loro sciocchi glossemi le pagine del libro immortale.

VI.

Platone è stato un grande educatore ed anche un grande seduttore dell'intelletto umano. Lungo le rive del mondo ideale che ha disegnato entro la carta cosmografica del pensiero egli ha posto i fari di principî e di problemi che rischiararono la via ai naviganti, ma ha pure lasciato cantare presso le scogliere e lungo le sirti molte insidiose sirene. Del conoscere in Dio, cioè nelle idee tipiche ed eterne che Dio ha creato, egli ha fatto lo scopo del pensiero e il termine ultimo della saggezza, e perchè la poesia non gli sembrò conoscenza, ma pericolosa illusione e torbida dilettazione del senso, volle allontanare da lei l'animo dei giovani. Ma la poesia era pianta troppo profondamente abbarbicata allo spirito degli uomini perchè potesse esserne divelta, anche da una mano così potente. Peraltro, dopo di lui quelli che presero a difendere i diritti della scomunicata fantasia si sentirono in obbligo di provare che essa pure è conoscenza. Perchè il conoscere, osservano, è — dal giorno in cui i nostri progenitori ribelli morsero al frutto vietato, — la più profonda aspirazione dello spirito umano ed il segno più certo della sua nobiltà. Sta bene; e noi tutti sappiamo che il fiore della sapienza pagana per bocca di Socrate, che l'ansioso e tormentoso anelito del cristianesimo verso la verità e la pace per bocca di S. Agostino e di Pascal, si sono trovati d'accordo nel-

l'affermare che « tutta la dignità dell'uomo è riposta nel pen-« siero ». Tuttavia, dopo il serpente che insinuò il desiderio di conoscere nell'animo della prima coppia umana vivente nell'Eden beatamente ignara ed immersa in una estatica contemplazione delle cose che nessuna angoscia turbava (e perciò Adamo ed Eva sarebbero stati i soli genuini e perfetti poeti che siano apparsi sulla terra, se è giusta la definizione idealistico-romantica della poesia), vennero altri serpenti tentatori e chiesero all'uomo se fosse possibile la conoscenza e se la colpa d'aver morso al pomo vietato — che era divenuta nel tempo un vanto ed un'insegna di vittoria — non fosse anch'essa un inganno ed un'ultima illusione. Ma gli uomini, generalmente, non diedero ascolto ai nuovi tentatori, perchè sentirono che da quel dubbio erano scossi i sostegni della vita profonda e corrose le fondamenta di quell'ordine sociale che l'umanità ha costruito con tanto dolore e fatica.

La possibilità della conoscenza, dissero, è fondata su di un'incrollabile certezza interiore. Si può discutere, invece, intorno alle origini della conoscenza; se sia una proiezione ed un riflesso nello spirito dell'uomo delle idee archetipe e perfette che Dio ha foggiato per l'eternità, oppure se queste idee nascano per un processo di astrazione dall'esperienza graduale che lo spirito umano fa del mondo esteriore; se l'uomo le scopra e le legga, per mistico contatto e diretta visione, in Dio, oppure se tutta la scienza e tutta la verità che possono essere retaggio dell'uomo non siano già tracciate *ab origine* sulle pareti di quella camera oscura che è lo spirito individuale, la monade o il microcosmo onnisciente, di cui teorizzò per primo il Leibnitz ed intorno a cui fantasticarono poi tanti filosofi « trascendentali » di Germania. Ma pochi di questi disputanti pensarono ad indagare se insieme al desiderio di conoscere l'uomo non senta il bisogno e non abbia la potenza di creare: di creare consapevolmente, cioè di foggiare un ordine di forme tutto suo, tutto umano e diverso da quello che l'osservazione e la meditazione gli offrono come un dato esteriore ed un limite. Gli è che la

conoscenza non basta al nostro spirito; non lo appaga e non lo rasserena. Non lo appaga la conoscenza appassionata che assilla dapprima in lui l'istinto vitale ed irrita la sua volontà di vita e di potenza, e neppure quella più fredda e pacata che gli viene dai concetti. La prima apprensione della natura e delle cose è per lui acremente turbata dal bisogno, dall'ansia, dalla paura, dall'oscura percezione che la sua debolezza è minacciata da forze ostili in agguato. L'ordine di concetti che egli viene formandosi poi gradatamente per riflessione e astrazione lo stringe quasi in una ferrea rete di necessità e di leggi che mortificano l'indomabile istinto da cui è tratto a dominare le cose per asservirle alla sua volontà o armonizzarle col suo sentimento. L'uomo aspira alla durata e a ciò che gli si presenta sotto l'aspetto dell'eterno: la conoscenza gli mostra un universo in perpetuo mutamento; un fluire e tramutarsi e dissolversi incessante di apparenze.

L'uomo cerca l'armonia interiore e apprende, invece, la vita come il regno del caso e si sente ferito ad ogni attimo nel profondo dell'anima dalla cieca stupidità della sorte. Quando il lungo travaglio delle generazioni ha creato intorno a lui un ordine sociale ed un ordine morale, egli vorrebbe scoprirne il riflesso, e quasi direi la sanzione, nella natura che lo circonda, ma la conoscenza gli rivela invece un universo che è governato da una crudele necessità ignara di valori morali. Per rompere tali catene, per uscire da questo cerchio, per ritrovare la libertà e l'armonia di cui ha bisogno, per riconoscere la propria umanità l'uomo ha due vie: quella della religione e quella dell'arte. La religione gli dà la certezza che al disopra del mondo fenomenico e transitorio presentatogli dall'esperienza v'è un principio ed una forza sovrumana che può infrangerne le catene, comporne le antinomie, correggerne le iniquità, assopire in una grande pace luminosa ed estatica, in cui pensiero e sentimento s'accorderanno appagati, il dubbio e il dolore che tormentano il nostro spirito. La poesia tra i conflitti della vita pratica lo fa per brevi ore partecipe della potenza creatrice, gli dà l'illusione

di riprendere e continuare l'opera interrotta della divinità e di aggiungere forme più pure e armoniose a quelle che la conoscenza e l'esperienza della vita gli offrono: lo fa poeta, insomma, cioè creatore.

VII.

Il ritmo musicale fu certo la prima forma di tale *creazione*: il ritmo ascendente e discendente colla lenta melopea della voce umana che sembra creare intorno alla vita ed al suo vortice incessante un'atmosfera più lucente e un incanto serenatore. E l'antichissima melopea fu alleviamento della fatica, fu formula di scongiuro contro gli spiriti maligni, fu vincolo magico fra l'uomo e le divinità propizie, parve forza o persuasione esercitata dallo spirito umano sulle oscure potenze che sono arbitre della vita e della morte; fu, perciò, anch'essa principio divino di liberazione. E quando il coro processionale e l'orgia seguace del dio e celebratrice della sua potenza svolsero, danzando e cantando, le loro spire intorno al rozzo idolo di legno o all'altare di marmo, parve a ciascuno dei celebranti che il canto traesse il suo spirito fuori dei legami della carne, fuori degli artigli della necessità, a spaziare nell'alto; lo liberasse dal peso della materia e del dolore per risommergerlo nell'onda consolatrice dell'estasi che dà l'obblio.

Poi la melopea diventò parola e la parola portò con sè il pensiero, che le è indissolubilmente congiunto. Poichè essa è nata colla coscienza e la coscienza si svolse dalla necessità che l'uomo ebbe di farsi comprendere e di essere compreso dai suoi simili per vivere con essi nell'ordine di opere e di consensi che è all'origine della convivenza sociale. E quanto più stretta e feconda di accordi e di istituzioni divenne la società, tanto più varie e ricche si fecero le idee che il suono della parola dovette esprimere. Ma quelle parole, che nei rapporti e nelle necessità dell'esistenza non erano che uno strumento pratico di cooperazione, animate ora ed intimamente illuminate dalla vita

del ritmo, quale forza maliosa, quale potenza di esaltazione e di liberazione non acquistavano!

Il canto del pastore, del rematore, del soldato davano un po' di riposo alla sua aspra fatica, facevano risplendere per un momento la luce serena di un mondo sovrumano sull'oscura sua vita. L'inno religioso sollevava l'anima dell'uomo sino alla divinità e faceva gli dei presenti e partecipi dei suoi riti e dei suoi voti; ma anche la saggezza nascente, anche gli insegnamenti della tradizione e dell'esperienza modulati nel verso, fatti più precisi e memorabili dal ritmo, rivestivano la solennità religiosa degli oracoli ed apparivano circonfusi di un divino prestigio. E le gesta degli eroi erano, bensì, per il cantore non meno che per gli ascoltanti, fatti storici, imprese realmente compiute, che le Muse, figlie della Memoria, rivelavano alla mente rapita dell'aedo; ma il verso, accompagnato dalla musica, toglieva loro l'asprezza dolorosa della realtà, le alzava sulle cime della fantasia serena, le faceva pure come la luce o come l'innumerevole riso delle onde chiamate da Prometeo a testimoni del suo soffrire. Odisseo, piangente alla mensa dei Feaci nell'udir narrare le dure imprese di cui egli era stato tanta parte, sentiva che quelle sue lacrime erano senza l'amaro del vero dolore, perchè il ricordo ne era purificato dalla bellezza armoniosa.

VIII.

Poeta è colui che sente di potere, non rappresentare, ma trasfigurare la realtà, riducendola ad armonia, e liberare lo spirito dalla pressura delle cose sollevandolo alla visione della bellezza, che è la vita interpretata dallo spirito; e poeta grandissimo è quello che tale armonia diffonde in un più vasto ordine di rappresentazioni e in un'età di fervido travaglio intellettuale sa creare un mondo tanto vasto che sentimenti e pensieri, passioni e aspirazioni dell'uomo vi si possano raccogliere e quietare, rasserenati. Il Vico, perciò, non è equo giudice della poesia dantesca

quando rimprovera a Dante la troppa dottrina e la troppa teologia. Senza il latino e senza la teologia Dante avrebbe potuto scrivere una vigorosa *Chanson de geste* religiosa, un *Viaggio di San Brandano* in versi potenti, o anche un poema di mistica preghiera, di indignazione politico-morale e di fede come *La visione di Pietro l'aratore* dell'anglosassone Guglielmo Langland; non la *Divina Commedia*. A meno che non si voglia con bettinellesca sfacciataggine sentenziare che la *Commedia* non è affatto poesia. Dante non somiglia, e non può essere paragonato ad Omero, perchè un mondo di contrasti, di tormenti e di conquiste spirituali disgiunge i tempi in cui vissero i due poeti, e non somiglia neppure a Turoldo o a Jacopone da Todi, che pur erano poeti, e di fantasia vivace, perchè la tradizione latina e la gloria di Roma e tanta filosofia e tanta teologia e tutta la storia umana allora nota — storia politica e storia del pensiero — erano presenti al suo spirito e lo inebbriavano di dolore e di speranza quando pensò e scrisse la *Commedia*.

Non quel che accadde un giorno su un angolo breve della terra, fra i guerrieri e i capi di un popolo — che è il popolo in cui è nato il poeta — per la difesa della propria contrada o per la conquista delle contrade altrui egli tramuta, ispirato da un Dio, in versi di limpida pittrice armonia, a diletto e riposo degli animi, ma l'argomento del suo canto è quella verità, quella giustizia, quella bellezza, quell'ordine morale che avrebbe dovuto essere nel mondo per volontà di Dio e non fu per malignità e stoltezza di uomini, e che egli risolleva e rianima ora col verso profetico nella coscienza oscurata dei viventi. Ma se questo è il fine che il poeta si propone, cioè, l'idea centrale e ispiratrice dell'opera sua, vi può essere promessa o messaggio venutoci dalla lontananza dei secoli, dramma o peripezia della storia ove baleni in confuso un presagio della segreta volontà che guida gli uomini riluttanti ad un termine segnato, dottrina di savi o parola di profeti, problema del pensiero o mistero della religione, ammonimento del passato o luci foriere della nuova giornata, che il poeta non possa accogliere ed interpretare nell'immensa visione

presaga della verità futura? L'ispirazione profonda e creatrice della poesia dantesca è nell'appassionata condanna intellettuale di una realtà stolta e perversa, appresa con un fremito di rivolta dall'animo del poeta, e nella sua impetuosa e sempre vigile volontà di contrapporre ad essa l'immagine di un mondo, che è ora una visione consolatrice, ma sarà un giorno una divina realtà. Quello che altri ha chiamato il romanzo teologico-politico di Dante è il motivo centrale della sua commozione fantastica e pertanto del suo lirismo creatore.

IX.

La realtà ed il sogno che Dante rappresenta sono dominati dalla volontà e dal pensiero. Poichè il Cristianesimo era venuto a sciogliere l'uomo dalla pesante catena del fatalismo antico, questi non era più il cieco zimbello di un'oscura volontà irresponsabile che si serviva di lui come di uno strumento inconsapevole, o lo scherniva e lo prostrava come schiavo vanamente ribelle. Una parola si era fatta udire che — Dante ne era certo — i secoli e le generazioni dovevano tramutare in carne ed in sangue vivo. Quella parola aveva detto all'uomo: in te è la forza che può foggiar la tua sorte, in te è la potenza del bene e del male; tu puoi conquistare e rinnovare il mondo colla verità che ti fu posta nell'animo e puoi perderlo, e perdere te con lui, se, come ha detto il veggente, preferirai le tenebre alla luce. Non vi sono segreti che ti siano preclusi nella natura; non vi sono potenze superiori alla tua nel mondo che cade sotto il dominio dei tuoi sensi, e la storia, di cui tu sei il protagonista, che tu vai tessendo con tanta fatica nei secoli ed il cui significato si offusca tante volte al tuo sguardo, si apre tutta e si fa trasparente al pensiero, sol che tu la contempli alla luce di una verità che Dio stesso è venuto quaggiù a rivelarti. L'ombra che avvolge l'origine delle cose e l'origine dello spirito, il terrore dell'ignoto e dell'inconoscibile, la dolorosa angoscia che opprime gli intel-

letti più alti quando meditano sull'infinità del nostro desiderio e la miserabile angustia del nostro destino, si dissolvono o si illuminano, se tu riposi il cuore nella certezza che il Vangelo ti ha donato. Tu sai per quale causa e quale colpa l'uomo abbia errato e sofferto sì lungamente; sai che significhi e a che riesca la tragedia sanguinosa della storia; senti quali forze siano in te, che distruggono o che salvano; sai fino a quale altezza ti sia dato sollevarti e come sia sicura la vittoria, se vorrai combattere coraggiosamente la tua guerra. Dopo l'avvento del Redentore un'immensa speranza ha balenato sul mondo ed una incrollabile certezza ha riempito i cuori. Il peccato antico ha fatto diabolica la materia e corrotto l'animo dell'uomo, ma la redenzione lo ha riscattato ed ha purificata la natura, e se l'esistenza quaggiù rimane pur sempre insidiosa e terribile, non è necessario attendere la morte, e quella vita che incomincia dopo la morte, per riconoscere la verità ed operare il bene. Il regno di Dio può essere realizzato a poco a poco quaggiù in pienezza di carità e di fede, purchè non si dimentichi il grande insegnamento che il figlio di Dio è venuto egli stesso a portarci. Abbiamo la vecchia e la nuova legge; abbiamo una Guida temporale e una Guida spirituale, elette direttamente da Dio, che ci scortano per il giusto cammino; abbiamo dall'alto la luce della fede e sotto la nostra mano i libri sacri che racchiudono la parola divina e le infallibili profezie; non resta che incamminarsi, con passo fermo e pronti a combattere, per la via al cui termine ci attende la realizzazione sicura di tutto ciò che lo spirito invoca e sospira: della verità, della giustizia, della bellezza.

Ma la luce accesa dalla parola rivelata sul cammino dell'umanità si era ottenebrata: le guide avevano tradito i loro seguaci; i grandi ammaestramenti erano stati dimenticati e l'uomo sembrava volgere le spalle alla meta e smarrirsi nuovamente per sentieri di cupidigie forsennate e di errori. Tale, almeno, apparisce la cristianità a Dante, quando raffronta l'anarchia spirituale della società tra cui vive agli insegnamenti di Cristo, quando misura quello che l'uomo avrebbe dovuto operare per rinnovarsi

interiormente e sollevare con sè verso Dio tutta la natura, alle deviazioni e ai regressi che minacciavano di pervertire o distruggere l'opera sublime iniziata dal cristianesimo. Nessuno è al luogo assegnatogli da Dio nella società cristiana del secolo XIII; nessuno attende all'opera che gli appartiene; nessuno rammenta la verità che gli fu svelata e il solenne giuramento prestato. Tale idea riempie di sdegno l'animo di Dante e l'indignazione, nata da ardore di carità, lo fa poeta. Questa moltitudine di immemori, di stolti, di falsatori della parola divina, questi operai del Signore che Satana ha ai suoi stipendi, tutto questo mondo «che mal vive» egli avvolgerà del suo sdegno e trasporterà nel mondo terribile che è sacro alla divina giustizia, perchè siano di esempio e di minaccia agli uomini futuri. La realtà ripugnante ed odiosa, che egli contempla coll'occhio irritato del profeta, vorrebbe distruggerla per poi ricrearla, per dir così, secondo un nuovo ordine ed un suo disegno, e presentarla al nostro sguardo nella luce della verità suprema e della infallibile giustizia. Alle dottrine morali del cristianesimo — la cui verità è sentita e vissuta dal suo cuore con fede appassionata — egli chiede le idee maestre su cui fondare l'ordine ideale del suo poema e l'amore, la pietà, lo sdegno che ispirano i suoi giudizî morali coloriranno della loro luce i volti, gli atti, le parole degli innumerevoli personaggi che Dante stiperà nelle tenebre o solleverà nella luce del suo mondo poetico.

X.

Se ad un tale poeta voi dite: Della tua fede e dei tuoi sdegni e delle tue speranze e di tutta quella folgorante luce interiore, da cui ti venne l'ardire di farti profeta e maestro al tuo popolo e a tutti i popoli cristiani, a me non importa; nel tuo poema io cerco soltanto l'eco delle tue passioni personali, le intuizioni in cui ti sei obbliato seguendo i richiami della fantasia, le immagini che fermarono per un attimo il tuo sguardo curioso, il

dramma o l'idillio dei tuoi ricordi, voi offendete l'uomo e umiliate il poeta. Meglio sarebbe relegare tutta quanta la *Commedia* tra le opere didascaliche, cioè, per definizione, non poetiche o antipoetiche.

Anche Dante contempla, e nella contemplazione si obblia, talvolta, fugacemente. Egli pure era, come artista, « trasmutabile « per tutte guise », e i suoi occhi, rapiti dietro l'avvicendarsi dilettoso delle apparenze, prendevano, come egli dice, alle cose quelle immagini che poi rimanevano impresse nella sua memoria fedele. Ma che è mai, per l'animo che vi si indugia, questo incessante tramutar delle forme, se non fiacchezza e dissipazione sensuale, quando manchi l'idea che dia loro un significato? E che sono le commozioni e le ebbrezze dello spirito se non passione disordinata e principio di perdizione, senza la volontà morale che le domina e le fa ubbidienti? Tutto ha un significato e tutto ha un fine nell'ordine della natura e della storia, della materia e dello spirito. Al di là delle apparenze vi è un'anima. Vi sono porti d'approdo segnati per tutto ciò che ha vita e moto nel « gran « mare dell'essere », e lo spirito avvertito e consapevole del credente non s'affisa in alcuna forma od immagine senza discernere sotto l'essere « parvente » le segrete forze ideali di cui esso è segno e rivelazione.

Il Vico ha detto che il mondo esteriore, essendo opera di Dio, Dio solo può conoscerlo nella sua intima verità, ma che la storia è opera dell'uomo e l'uomo può e deve comprendere quella storia che è sua creazione. Osservo che il Vico, ancorchè buon cristiano, scriveva quando le scoperte di Galileo, di Keplero e di Newton e la nuova astronomia e la nuova fisica, rinnovando radicalmente il concetto intorno alla natura delle cose, sembravano rendere ogni giorno più misterioso e più profondo l'abisso che separa l'uomo dall'universo circostante. Perciò egli voleva staccare il dramma della storia dalla scena su cui esso si svolge; per iscrutarlo, cioè, nella nudità delle umane passioni che lo determinano. Ma Dante pensava con tutto il medio evo, che la stessa sapienza che creò l'anima umana e l'umana ragione, ha creato prima l'uni-

verso fisico e lo ha segnato dello stesso sublime pensiero, della stessa volontà preveggente. Il mondo fisico è umano anch'esso, perchè anch'esso è divino. Fu creato per un atto della divina libertà ad un fine coordinato a quello da Dio assegnato all'umana creatura. Nel suo ordine, nelle sue leggi, nelle sue forme è viva e presente l'idea di colui che ne fece la sede e il dominio della creatura destinata a comprenderlo e ad interpretarlo. Tutto nella natura è disposto ai fini dell'umanità e l'uomo, scrutando le cose, ritrova sè stesso e riconosce l'intima razionalità della sua natura, perchè tutto è segno e simbolo del suo primato spirituale, della sua caduta e della sua redenzione. I Pagani, i Gentili, le tribù erranti sulla faccia della terra dopo la colpa originaria e la dispersione babilonica non potevano certo interpretare rettamente i segni e le voci dell'universo; ma dopo la rivelazione l'uomo sa che la sua ragione è divina, progressiva e suscettibile di continuo incremento, e che la natura, figlia di Dio, è un ordine complesso di misteriosi caratteri che solo il Cristianesimo sa interpretare. Di qui il simbolismo della concezione estetica medioevale e il simbolismo della *Commedia*. E di qui, appunto, l'allegorismo e le tante parti prosaiche e caduche della *Commedia*, gridano i critici dell'idealismo romantico; di qui la freddezza del « romanzo teologico-politico » che fa da scheletro al poema dantesco! Ma no: la freddezza, capace di assiderare anche la più ardente e fremente poesia, è piuttosto nelle squallide chiose di certi « saccentuzzi tristanzuoli » che a sfoggio d'ingegno cavilloso e torto hanno gravato il testo di Dante col tormento delle loro pesanti sottigliezze. Il lettore che abbia dovuto attraversare prima le steppe dei loro commenti non ha più la forza di sentire la poesia della *Commedia*. Ma il simbolo di Dante non è mai freddo. Come potrebbe il simbolo essere per lui il segno puramente intellettuale di un pensiero astratto, se tutta la sua anima trasale e vibra di passione all'idea che ogni apparenza, ogni fatto parla allo spirito un linguaggio profondo, che Dio vi ha occultato un ricordo e un ammonimento e che il dovere del cristiano è quello di comprendere per poter dirittamente

operare? La bestia e la pianta, il raggio che si frange nella nostra pupilla e la nuvola che passa sullo specchio del sole; la campana i cui rintocchi volano rombando sul nostro capo; la statua scolpita nelle nicchie ogivali che ornano il frontone di una chiesa, il verso che la mano dell'uomo ha segnato su di una pergamena dicono altre cose da quelle che l'apparenza significa, hanno un'anima più profonda, perchè più religiosa, oltre quella che lo spirito volgare rileva distrattamente. Un artefice onnisciente e onnipossente ha impresso in loro l'orma di un'idea più vasta, poichè tutta la vita e tutte le forme che circondano la nostra vita sono compenetrate di divinità. Per intendere esattamente quell'idea può essere necessaria la riflessione, può essere necessario il soccorso della filosofia e della teologia; ma per *sentire* che la vita e la realtà sono simboli, che dappertutto freme arde e risplende una secreta forza spirituale, e che essa, come la linfa delle piante, colora ed avviva la realtà fisica e morale e si spande alla superficie dell'essere in misteriosi baleni richiamanti l'anima alla coscienza delle sue origini, non è necessaria l'analisi del pensiero allegorizzante; basta l'intuizione del cristiano vero. Il quale è anche poeta; cioè sente l'universo come cosa viva, nato da Dio, cristallo in cui Dio si specchia e fatto così trasparente al pensiero illuminato dalla fede, che con un solo sguardo esso lo comprende nelle sue innumerevoli meravigliose corrispondenze, da una sola nota ne indovina le infinite risonanze e lo sente parlare al suo spirito, per mille voci, le stesse alte parole.

XI.

Il puntiglio di voler indicare nelle forme precise del linguaggio teologico o filosofico i molteplici significati allegorici di ciascun particolare o episodio della *Commedia* ha certo tirato fuori di strada molti commentatori, ingombrato il testo del poema di troppe note e velato lo splendore della poesia dantesca. Il

De Sanctis qui ha ragione ed hanno ragione tutti i teorici della « emotività romantica ». Il simbolo dantesco, in più luoghi, è suscettibile di interpretazioni intellettuali diverse e tra i discordi pareri dei critici solo il poeta potrebbe dirci con sicurezza il suo preciso intendimento. Ma ciò poco importa alla comprensione poetica della *Commedia*, cioè del pensiero che in quel poema si rivela e crea. Quel che importa è sentire come ogni parte della *Commedia* sia liricamente vibrante per quell'intima commozione del poeta, che apprende il passato e il presente, la natura e la storia come illuminati interiormente da un concetto unico che li domina e li congiunge in una verità superiore; e importa riconoscere che ciascun dramma, racconto o episodio non istà a sè, non è poetico per sè, se non in un significato frammentario ed angusto, ma acquista la pienezza della sua vita estetica, come i singoli strumenti in una orchestra, o come i varî pianeti aggirantisi intorno al sole, quando sia contemplato nel vasto ordine armonioso su cui sorge tutto quanto il poema, e che Dante è grande poeta appunto perchè delle tante commozioni liriche della sua anima ha saputo costruire una visione vasta quanto la realtà della vita vissuta e più coerente, più bella, più libera di essa.

Il pastore dell'antica Caldea immaginato dal Leopardi, il quale, fisando la luna che pende nella pace notturna sulla distesa infinita dei piani, mentre tutto intorno è silenzio e la gregge pasciuta e mansa dorme all'intorno, sente nell'anima inconsapevole l'ansietà dell'infinito e del mistero ed esala in un canto lo smarrimento del suo cuore; o quell'altro pastore dell'Asia, guidante il gregge lungo le rive sonore dell'Egeo, di cui parla Omero nel Canto IX dell'*Iliade*, che nella limpidità di una notte estiva, quando l'etra si spande più puro ed immenso, contempla rapito l'infinita moltitudine degli astri scintillanti nell'alto per tutta l'azzurra convessità dei cieli, sentirono certo nel raccolto silenzio del loro spirito che cosa sia la bellezza: furono, in quell'attimo di estatica contemplazione, poeti. Ma non furono artisti; non furono creatori. La creazione poetica incomincia

coll'espressione e l'espressione è strettamente legata alla coscienza che il poeta ha di esser uomo tra uomini e di poter col canto, colla parola, col segno inciso nel legno o nella pietra esprimere l'immagine che ha rapito il suo spirito, sottraendola così alla dissoluzione e alla trasformazione delle apparenze, conquistandola allo spirito umano. L'uomo sente allora di possederla in quanto le ha dato una virtù che essa originariamente non aveva: le ha conferito la potenza di ridar perennemente agli uomini quell'intimo rapimento, quell'obblio della vita faticosa nella contemplazione di un'armonia serenatrice che ci viene dalla poesia. Quel pastore, od un suo tardo nipote, se gli sarà accaduto di ascoltare al crocivio delle grandi vie migratorie o presso le porte di una città dell'Asia ellenizzata un rapsodo vagabondo, un omerida declamante entro una folta corona di popolo i versi dell'*Iliade* testè ricordati che descrivono la grande notte pacifica e stellata sulle rive vorticose dello Xanto, avrà certo rivissuto in quei versi la propria commozione, ma l'avrà sentita, ad un tempo, più pura, più intensa, circonfusa dall'incanto del ritmo, non rotta o immiserita da quei tanti urti della realtà, da quelle note discordi della vita volgare che avranno turbato a lui la gioia della contemplazione: la sentiva rinnovata insomma e idealizzata nel regno « senza mutamento » della libertà poetica. Il poeta inglese Giovanni Keats ha espresso delicatamente nei dolci versi nostalgici della sua *Ode ad un'urna greca* questo senso di serenità sublimatrice della poesia che trasforma l'effimero in eterno, perchè muta la percezione di una realtà che la vita ci offre e ci toglie, ci impone e ci strappa, in una libera e indistruttibile creazione dello spirito! « Giovane leggiadro », egli dice al pastore dipinto sull'urna greca in atto di suonare il flauto alle frondenti ombre di un albero, « sotto questa pianta il tuo canto non avrà mai fine, nè « quei rami rimarranno mai nudi di foglie, e tu, innamorato, « che insegui pei prati la tua bella, tu amerai in eterno ed essa « sarà bella in eterno!

« Thou, silent form, dost tease us out of thought
« As doth eternity » (1).

E il Goethe aveva già detto, pensando non all'Arte soltanto, ma a tutta l'opera dell'uomo: « Forse che la nostra vita può « avere altro scopo che di rendere duraturo ciò che è transi- « torio? ».

XII.

Questa pienezza di intimo appagamento per la visione di una vita che meglio s'accorda colla nostra umanità ed è più nostra; questa sensazione di creare a noi stessi il nostro mondo che ci dà la poesia, si può trovarla e ammirarla anche in una breve melodia, in un'immagine felice, nelle strofe di una canzone popolare, in un verso che vola « cantando e raggiando »; ma certo più grande poeta sarà colui che saprà comporre in libera armonia e rasserenare nell'espressione tutti quanti i sentimenti e le forze che muovono la vita umana; colui, cui non basterà, sollevarci per un attimo, col suo canto, o dilettarci per un'ora col racconto di casi meravigliosi e remoti, ma che, invitandoci a considerare la nostra vita interiore, sappia infondere l'armonia ove era la discordia, condurre il sereno là ove prima era torbida tempesta di passioni e dia all'uomo la forza di essere il proprio poeta, di ricreare sè stesso. L'ardente volontà di bellezza morale che ispira l'Alighieri, dopo aver pesato e giudicato la vita si propone di liberarla sollevandola verso l'armonia cui anela. Il suo pensiero alla luce della fede e della grazia ha ideato questo regno dell'ordine intellettuale e morale; la sua fantasia guidata dalla volontà lo ha costruito e ne è uscito il mondo della *Commedia*.

---

(1) « Forma silenziosa, tu, come l'Eternità, ci togli alle strette della pre- « occupazione! ».

Coloro che, per un preconcetto teorico, perseguono nel poema dantesco la « poesia pura », il puro lirismo, scevro da ogni elemento intellettuale o volitivo, i critici che sospirano dietro la corpulenta fantasia tutta profondata nella contemplazione dell'immagine, come Narcisso al fonte, o dietro l'ingenua esclamazione « che chiude in sè un intero poema », s'aggirano per il vasto edificio della *Commedia* come certi dilettanti di sensazioni estetiche in una cattedrale gotica. Con che audace impeto ascendono all'alto quelle colonne! Con che finezza l'artista ha traforato e piegato il marmo di quel capitello! Di che mistico ardore è soffuso il volto del santo che vigila estatico sull'altare nella terza cappella della navata sinistra! Che diabolica malvagità è nell'espressione del drago che si torce sotto i piedi della vergine, scolpito in quell'ambone! E con che schietta intuizione della santità e della purezza cristiana un artefice ignoto ha su quell'arca romana trasformato Cerere o Artemide nella Madre del Redentore! Le sacre leggende lineate sui vetri a colori dei grandi finestroni come razzano prodigiosamente vive all'occhio rapito, se, all'aurora o al tramonto, le feriscono i raggi del sole, e come l'animo è tratto ad un religioso raccoglimento dalla tenue luce rosea o azzurrina che ne discende e corre silenziosa per entro l'ombra delle navate! Ma — noi chiediamo all'orecchio del geniale cicerone — perchè mai dimentichi di ammirare nel suo ordine complessivo e nella vastità della sua ideale struttura questo edificio che è un grande pensiero di pietra? Tutti i particolari da voi contemplati sono belli certo, nella loro singolarità individuale, ma la loro bellezza ed il loro intimo significato ci appariranno in più forte rilievo, se guardati nell'unità spirituale e sinfonica dell'idea che li comprende.

Sulla faccia della terra l'uomo ha voluto costruirsi, ad immagine del Dio in cui crede, il suo tempio e il suo cielo. Esso è talvolta di pietra e di marmo, talaltra di parole, ma vuole essere un'unità alla cui euritmia tutte le forze della nostra vita morale concorrono. C'è chi trova che le volte son troppo alte e le pareti troppo nude, che le costole e le nervature della

volta non hanno ornamento di affreschi o di mosaici e che lassù lo sguardo si perde, esitando, nell'ombra? Ma pensiamo che senza queste pareti e questi archi, senza questa nudità maestosa della pietra saliente ad incurvarsi solennemente nell'alto, le belle forme che tutti ammirano, i quadri e le sculture, i fregi e le vetrate non sarebbero che sparse reliquie di una morta superstizione, materia frammentaria per la dilettazione dell'esteta e le future comprevendite dell'antiquario. Ordinate e armonizzate nell'idea comprensiva che le accoglie ciascuna s'illumina della significativa bellezza delle altre, come versi variamente armoniosi si fondono nell'armonia della strofe, e le strofi nel contesto dell'ode. Francesca da Rimini è la donna appassionata, consapevole del suo peccato, espiante senza fine nell'inferno questa sua consapevolezza e, pur nel tormento fisico e nella disperazione morale di aver per sempre nemico « il Re « dell'Universo », avvinta ancora con tutta l'anima al suo amore, per la cui forza invincibile essa si sente meritevole di una nobile pietà e quasi giustificata agli occhi dell'umana fralezza, che Francesco De Sanctis ha saputo far balzare con parole così efficaci dalla tenebra di pedanteria che la fasciava nell'interpretazione di rozzi commentatori; ma se Dante fu così commosso da quell'immagine e ne ebbe ispirazione al divino racconto; se, udite le dolenti parole di Francesca, egli china il viso e pensa in tragico silenzio; se all'ultimo sviene innanzi alla pietà dei due cognati, ciò accade perchè l'immaginazione del poeta evoca sopra il baratro, ove per Francesca e per Paolo tace un momento l'infernale bufera, l'immagine di Beatrice, lode vera di Dio, e l'immagine dei cieli lontani, che una parola redentrice avvicinò tanto agli uomini e da cui gli uomini deliberatamente s'allontanarono dietro le loro ree passioni. Gli è che Dante pensa che la salvezza è posta nel nostro arbitrio e che tuttavia un attimo basta a perderci per sempre; pensa che divina è la libertà dello spirito, ma umana, troppo umana è la colpa e la servitù nostra alla colpa; che la perfezione esiste, poichè egli l'ha ammirata in Beatrice viva ed è ora in cammino per rag-

giungerla nel regno della morte, ma che la colpa è profondamente radicata in noi, poichè egli stesso ne sente in sè quella formidabile possanza che lo ha tratto così vicino alla perdizione; e questo tragico contrasto fra la nostra nobiltà e la nostra miseria morale, tra il principio divino e il diabolico nell'uomo, tra l'anelito che ci solleva all'alto e la materia che ci aggrava, così vivo nell'animo del poeta e fremente in ogni parola del racconto di Francesca, genera la divina poesia di quel canto famoso.

Così può dirsi esteticamente accettabile il criterio di chi isola Farinata là nell'arca rovente, di cui ha fatto quasi un piedestallo al suo orgoglio, e non iscorge e non ammira in lui che il terribile fazioso, il partigiano indomabile, contro cui Dante solleva la forza non meno pugnace del suo orgoglio e della sua passione per misurarsi con lui in un duello di sarcastici raffacci e di sinistri presagi? I due « magnanimi » stanno a fronte a fronte e si tentano come due lottatori e, stimandosi pari di forza, non misurano la violenza dei colpi. Ma donde viene poi quel subito mitigarsi della fierezza e quel quasi intenerimento dei due avversari, palese nel sospiroso augurio di Farinata:

E se tu mai nel dolce mondo regge.....

e nell'affettuosa replica di Dante, che l'augurio di pace, negata ormai al dannato ghibellino, estende ai discendenti suoi, percossi dall'esilio e dalla sventura:

Deh! se riposi mai vostra semenza.....?

Certo dal fatto che d'improvviso è sorta tra i contendenti l'ombra di Cavalcante dei Cavalcanti a chieder notizia del figlio Guido, e Dante ha dovuto risponderle che, se l'amico e poeta gentile non ha potuto venirgli compagno nel viaggio sovrumano, ne è da recar la cagione al non aver egli avuto fede nella provvidenza divina. Farinata non dà crollo e sembra tutto preso dal veemente corruccio che nasce dal pensiero della sconfitta e

della dispersione dei suoi; ma dentro il suo cuore, il quale ha ormai la per lui spaventosa certezza che l'anima è immortale e può immortalmente soffrire, si leva l'immagine del « Sommo Duce », che ai dannati concede solo la visione delle cose lontane. Anch'egli, Farinata, ebbe a disdegno Dio e perciò Dio non può dare alcun conforto all'angoscia che gli viene dalla implacabile persecuzione gravante sulla sua famiglia. Fra poco, non appena Dante e Virgilio siano lontani, egli piomberà giù nel sepolcro, vinto, come Cavalcante, da un disperato dolore. Ma l'altro, il poeta che si parte da lui col viso basso e il cuore stretto dal « parlar nemico » dell'avversario, riprenderà il difficile cammino verso la luce, andrà incontro a Beatrice, in cui ebbe fede e da cui saprà come sostenere la persecuzione e come affrontare e trasformare il dolore in un'alta speranza e vincere gli uomini e la fortuna, levando gli occhi al regno della verità e della giustizia infallibili. L'orgoglio di Farinata è vano, e deve riconoscersi impotente, quanto la folle ribellione e le stolide minacce a Giove di Capaneo.

Sopra ogni dramma di rivolta, di violenza, di ostinata malvagità dell'*Inferno* vi è una volontà ed un giudizio che, illuminandolo dall'alto, gli conferisce il suo preciso significato e poeticamente lo purifica. Pier delle Vigne, buon giurista, buon rimatore, studioso cesellatore di ben cadenzate frasi latine, onesto ministro ed esecutore fedele di una politica ambiziosa e sospettosa, spande, col sangue, troppo ricercate parole dalla ferita che Dante involontariamente ha inferto al pruno entro i cui nocchi la sua anima è presa, e in quel dolore soaviloquente e in quel pensiero del suicida sempre fisso ai dolci onori e all'ospizio di Cesare e a Cesare stesso, si indovina, colla compassione sincera, quasi un'ombra di commiserazione, che Dante sente per quell'uomo di raro ingegno, che fu dato tutto ai bei versi e alle sudate epistole ed alle mondane ambizioni e mai non sollevò gli occhi verso le « bellezze eterne del cielo », verso gli spazî che la luce di Dio rischiara e dove avrebbe potuto trovare la forza necessaria a sopportare la calunnia e a vincere l'angoscia. E perchè mai

Guido da Montefeltro, la vecchia volpe esperta di inganni e di frodi, cade così stoltamente nella rete di Papa Bonifacio e si fa cogliere in fallo di logica e di teologia da uno di quei poveri untorelli infernali che la tradizione cristiana diceva poter essere vinti e scorbacchiati da ogni femminuccia la quale avesse udito leggere nel Vangelo? Anche Guido, sebbene monaco penitente, aveva creduto nella lettera e non nello spirito della fede, s'era lasciato prendere al laccio della parola, egli che aveva tanto abusato della parola, ed ora, abbattutosi in un più esperto ingannatore, aveva appreso, a costo della salvezza eterna, l'esistenza di una sanzione morale che nessuna autorità e nessun sofisma può infrangere. Le figure più intensamente espressive, più grottesche o più bestiali dell' *Inferno* — cantica della passione e della realtà « corpulenta » —, hanno tutte sul capo questo segno e dentro alla loro violenta umanità questa forza occulta, che fa di loro gli attori riluttanti di un dramma più vasto, la cui catastrofe è in Dio. Sono immersi con tutta la loro sensibilità nell'antica passione; vivono acremente, furiosamente la loro colpa e la loro dannazione, ma nello stesso tempo si volgono tutti ad uno stesso polo ideale, riconoscono tacitamente una stessa legge, agiscono, mossi da una misteriosa volontà che ne fa i simboli di una sola idea, simili alla variopinta moltitudine: re e pastori, schiavi e animali, che muovono, seguendo un segno misterioso, verso la stalla di Betlemme in certi quadri del trecento.

La nobile audacia del suo ultimo viaggio ha fatto dell'Ulisse dantesco il simbolo dell'intrepido desiderio di conoscere, di comprendere, di espandere la nostra energia, di allargare la nostra avida curiosità ad un largo cerchio di esperienze, che è pungolo all'ardimento dell'uomo; ma la curiosità, l'audacia, lo spirito di conquista — allora, nel mattino dell'antica civiltà, come ora nella luce del cristianesimo — non possono riuscire che alla catastrofe se non guardano oltre la conquista desiderata o l'avventura sognata, e nessuna luce ideale splendeva sulla prora del figlio di Laerte, nessuna fede lo moveva, tranne il desiderio dell'ignoto ed il suo orgoglio intellettuale. E mentre egli si illude di seguir

« virtute e conoscenza », in realtà insegue sui flutti del mare inesplorato un fantasma insidioso che lo trarrà verso il naufragio, come la mendace parola di Papa Bonifacio trae Guido da Montefeltro all'inferno. I diavoli e i mostri che la fantasia di Dante ha disseminato per i cerchi infernali, dal molto caudato Minosse che ringhia sulla porta dell'abisso, sino ai giganti che torreggiano incatenati intorno al pozzo strapiombante sulla ghiaccia dei traditori, sono goffi, maligni, brutali; non c'è più in loro alcun vestigio dell'origine divina e dell'orgoglio antico; anche se ribelli, non sono che schiavi ribelli, i quali torneranno paurosamente all'ergastolo al primo rumore della frusta. E Lucifero, principe dei ribelli, è il più bestiale, il più ferino e il più inerte di tutti: carname enorme confitto nel ghiaccio eterno al centro della terra, oppresso da un dolore senza voce, da una cupa disperazione che gli spreme dagli occhi un pianto senz'eco:

> Con sei occhi piangeva e per tre menti
> Gocciava il sangue e sanguinosa bava.

Questa è dunque l'immagine del più bello tra gli angeli, del principe dei ribelli, del primo che disse le grandi e terribili parole: *Non serviam*; del protagonista del dramma eterno originato dal male? Quanti critici e commentatori han giudicato medioevalmente goffa e inestetica questa figurazione del demonio, dell'indomabile avversario di Dio! Ma Dante non è un panteista, ancor meno un romantico. Nell'imbestiamento di Lucifero egli non vede se non il caso stesso dell'uomo in una forma più gigantesca e per ciò più significativa; vede una libera volontà, che ha preparato, per invidia e per orgoglio, il suo male; una intelligenza che ha contemplato da presso la luce ineffabile ed ha scelto deliberatamente le tenebre: uno spirito che ha rinnegato la propria spiritualità e se ne è privato per sempre. Quanto più alta era l'intelligenza e quanto più vicina a Dio, tanto più grave fu la caduta verso l'oscurità della materia e più profondo l'imbestiamento. Così i diavoli come i dannati vollero ad un modo la propria ruina e più lugubre e sinistra è la loro sorte quanto

discesero più in basso verso la bestialità del male. Dagli spiriti magnanimi del Limbo e da Francesca da Rimini a Bocca degli Abati e a Branca d'Oria l'anima va progressivamente ottenebrandosi, l'umanità si cancella, la materia diventa più opaca e opprimente, sinchè si arriva a Lucifero, principio di ogni male e ultima degradazione del pensiero: materia sofferente, ma di un dolore inumano; tenebra suprema, che fu un giorno la luce più splendente dopo Dio. La vita poetica e l'armonia fantastica dell'*Inferno* è in questa tragica degenerazione dello spirito che, mentre si illude di vivere più intensamente afferrandosi alle sue passioni e immergendosi nell'istinto, agghiaccia ed annienta sè stesso nella bruta materia. E c'era in lui il germe di una vita tanto ricca, armoniosa, sovranamente libera e veramente creatrice! E aveva dischiuse innanzi a sè, pur nella passione, nella colpa, nell'errore tante vie verso la libertà e la redenzione! La tragicità dell'*Inferno* non si comprende quando non si tenda l'orecchio alle voci di penitenza e di preghiera che salgono dai balzi del *Purgatorio*, o ai cori celestiali che fanno tremare di sovrumana gioia tutto il *Paradiso*.

XIII.

A coloro i quali opinano, come il De Sanctis, che « innanzi « alla porta del *Purgatorio* scompare il diavolo e muore la carne « e con la carne gran parte della poesia se ne va », sarebbe onesto domandare, se veramente essi non trovino alcuna traccia di poesia nell'*Antigone* e nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, per la ragione che ne ammirano l'*Edipo re*, o se, uscendo dalla lettura del *Macbeth*, la *Tempesta* dello Shakespeare par loro un povero dramma sbiadito. Ma qui è proprio un certo *a priori* dell'estetica romantica che spinge il De Sanctis fuori di strada, cioè una preoccupazione sistematica di ridurre le cose al principio « dell'individuazione », alla teoria dello spirito « tutto ca- « lato e profondato nella forma » e preso dalla propria visione

come un allucinato: pregiudizio il quale tiranneggia di tratto in tratto anche quell'ingegno antisistematico per natura. Quando, dimentico dell'estetica hegeliana, il De Sanctis si abbandonava con spirito libero alla sua pronta intuizione, sentiva e ripensava potentemente la poesia del *Purgatorio* dantesco, come dimostrano alcune pagine della sua *Storia della letteratura italiana*. La vita e l'umanità pulsano in ogni canto della seconda cantica. Il *Purgatorio*, certo, non ha quel tono e quel colore di poesia che i romantici solevano ditirambicamente celebrare nei *Briganti* dello Schiller, o nei poemetti del Byron, o, magari, nella *Lucrezia Borgia* di V. Hugo. In esso la colpa è ormai superata e purificata; il male è vinto; il baratro della dannazione è laggiù, nel profondo della terra e il monte sacro se ne allontana di giro in giro, ergendo la vetta altissima fuor della crassa atmosfera terrestre, verso la purità luminosa e cristallina dei cieli paradisiaci. E man mano che le anime salgono e si liberano dal torbido fango delle passioni terrestri una più soave serenità discende sul loro cuore e i loro occhi si riempiono di una mite visione, che annuncia la piena beatitudine e la sovrana pace dei cieli. Ma l'umanità e le sue lotte e l'ansia delle cose terrene non sono fuori della loro coscienza; la passione che le strinse alla terra non è distrutta interamente e per molti fili esse si sentono legate agli uomini e alle cose tra cui si è svolto il dramma della loro vita. Il Purgatorio è purificazione e liberazione, ma lenta, graduale, in atto: è una lotta ed una conquista dolorosa eppur gioiosamente combattuta, che si svolge sotto i nostri occhi; non una grazia largita dalla generosità divina e accettata con passiva gratitudine. Ancora la « mala striscia », il serpente diabolico si avanza tra i fiori e l'erbe della valletta amena nell'antipurgatorio; ancora le tenebre propizie alla tentazione interrompono il cammino a chi sale, sospendono la penitenza redentrice. Gli esempî che le anime vanno gridando, od odono rammemorarsi da invisibili voci, o vedono raffigurati in varî modi agli occhi e alla mente — esempî della colpa in che peccarono, punita, o della contraria virtù esaltata — vengono a ravvivare in

loro l'amara coscienza della propria fralezza e il ricordo assillante della vita terrestre. Ed è poi così vicina al loro cuore per tanti altri aspetti quella vita! Essa ha tenuto con tanta forza occupato il loro animo, lo ha agitato per tante tempeste! Tanti affetti li richiamano al pensiero delle cose di quaggiù! E qui in terra vivono le persone care, le cui preghiere possono abbreviare la durata della loro penitenza e agevolare l'ascesa del monte doloroso. E neppure hanno dimenticato le cause per cui hanno lottato; le passioni e le idee per cui hanno sofferto e che laggiù seguitano ad affrontarsi e combattersi nell'eterna guerra del mondo.

Obbliarle non sarebbe giusto, del resto; non sarebbe conforme alla volontà divina, che è volontà di vita. Il mondo colle sue lusinghe e le sue demenze è una prova imposta all'uomo da Dio; è necessario sostenerla, e in terra, e sul monte ultraterreno dell'espiazione. Vivere fortemente e dolorosamente nella tempesta è condizione della salvezza e la prova durerà quanto la terra e quanto l'uomo. La nobiltà degli spiriti espianti e la gioia stessa che nasce dal sentirsi salvi in eterno hanno la loro radice nella coscienza della lotta aspramente combattuta e della difficile vittoria. Il male fu vinto alla fine; ma quale potenza esso ha in noi! come profonde sono le sue radici! come il cuore sanguina tuttavia in quei punti onde la penitenza le ha divelte! A quel modo che, nell'immaginazione di Dante, quando uno spirito — compiuto il ciclo delle espiazioni — sale dal Purgatorio al Paradiso, tutto il monte sublime trema dalle radici al vertice per l'immenso coro di voci giubilanti che saluta la mistica ascensione, così si direbbe che una vasta marea di voci umane, di voci appassionate, pietose, imploranti, dolenti salga su dall'oceano che circonda l'isola del *Purgatorio* e percuota il cuore dei singoli spiriti, svegliandovi le immagini della vita terrena. Tali immagini s'affoltano nel loro pensiero quando s' imbattono in Dante, che è vivo, e gli aspetti contradditori dell'esistenza si riflettono nei ricordi che essi sono tratti ad evocare dalla presenza e dalla parola del miracoloso pellegrino. Senonchè la vita

è bensì ancora per essi contrasto e passione, amore e dolore, ma non ha più la violenza e la frenesia della vita. La prova sofferta e superata, la penitenza sincera, la morte cristiana e la divina certezza portata con sè dalla morte han posto tra l'aspro contorno della realtà umana e il loro spirito, tra gli uomini viventi e l'immagine che essi serbano dell'esistenza carnale, un velo come di lontananza e di pace, che addolcisce i ricordi e avvolge il loro pensiero di una serenità che solo la morte concede a coloro i quali si sentono, morendo, vicini al cielo. Il mondo è per loro simile al vasto teatro di una terribile tragedia, di cui furono attori; ma essi sanno a che debba riuscire, da ultimo, la mischia furiosa e in quale giusta catastrofe trovi la sua espiazione quel tumultuoso agitarsi di morituri. Le passioni commuovono ancora queste anime, ma son passioni che han pure valicato il mare solitario sulla barchetta condotta dall'angelo nocchiero e, innanzi al segno della pace, sotto il nuovo cielo illuminato dalle quattro stelle misteriose, « non viste mai fuor che alla prima gente », hanno perduto il veleno che le attossicava nella vita terrena. L'amore è infinita carità, è intelligenza e dedizione senza il torbido della gelosia e del sospetto; il dolore è pietà profonda e indulgente. Il fiore del ricordo esala tutte le sue fragranze, ma non ha più spine, nè lo deturpa la bava di contatti ripugnanti. Così l'ombra della vita mortale e il corteggio tragico e orgiastico dei suoi ricordi sale con Dante di giro in giro verso l'Eden, che alla sommità del monte spande nell'etere puro e nella luce senza mutamento la bellezza sovrana della sua foresta profonda, dei suoi fiumi paradisiaci e della sua pace. Le anime purganti son vive e possono attrarre e stringere a sè tutta la nostra umanità, ma tra esse e l'angoscia dell'esistenza già vissuta si interpongono il pentimento e l'espiazione. Il *Purgatorio* ci offre purificato dalla catarsi poetica quel dramma che nei canti dell'*Inferno* è spesso immerso tuttavia nel torbido limo della selvaggia passione. Così si placa il cuore di Oreste nelle *Eumenidi* di Eschilo, quando la sentenza dell'Areopago ha liberato il matricida dalle Furie persecutrici, o si rasserena la visione della

vita nella *Tempesta* dello Shakespeare, quando Prospero il sapiente ha tratto fuori dai labirinti dell'inganno, liberato dalle loro brame e reso, per un attimo, migliori gli uomini tristi o stolti che la potenza dell'arte magica ha posto in sua balìa. Ma nel *Purgatorio* di Dante la luce è più limpida, perchè scende più dall'alto, e la pace interiore è duratura e senza ombre, perchè tutte le anime salgono a poco a poco, ma sicuramente, verso Beatrice e verso Dio.

XIV.

Dio e la luce, la verità, la bellezza che raggiano da lui riempiono della loro gioia le terzine del *Paradiso*. Ma Dio è l'ineffabile, la verità suprema è la quiete suprema e l'estasi non ha storia e non ha dramma. Perciò è stato detto e ripetuto che il *Paradiso* è privo di umanità e la poesia vi fiorisce a rari intervalli, come il verde di piccole oasi in un vasto deserto. Infatti le luminose figure della terza cantica non sono fatte di carne e di sangue; non gridano il loro desiderio e il loro odio, non sono violente e tutte « versate nell'azione » come un Achille od un Sigfrido. Il *Paradiso* è la poesia del pensiero e non della carne; è il dramma delle idee e della coscienza, non dei desideri e delle passioni. Lo direi il poema di chi, collo stesso atto di fede intellettuale, ma con spirito tanto diverso, dell'audace Greco (*Graius homo*) di cui parla, ammirando, Lucrezio, ha osato levar gli occhi verso il mistero ed ha sentito il desiderio che spinge il pensiero verso l'assoluto, la volontà di bene che anela all'ordine morale, tramutarsi nel suo cuore in calda passione. Chi sono le *personae dramatis* del *Paradiso*? Sono le idee e le dottrine che hanno combattuto tante battaglie nello spirito umano e sulla scena del mondo, colorandosi del sangue che suggevano da cuori generosi e, discendendo negli ergastoli o salendo sulle croci, hanno ispirato tragedie non meno cruente di quelle causate dalla « cieca cupidigia » o dall'ira folle, dall'amore carnale e dalla brama di dominare. Nel *Paradiso* Dante

poeta sente ed esprime con lirica energia quel che Dante teologo non potrebbe teoricamente ammettere, che cioè il conoscere è anch'esso una conquista e che il comprendere è un dominare dopo lungo sforzo, un trasfondere in noi e connaturarci quella verità che all'uomo volgare apparisce estranea, lontana, indifferente. La poesia della terza cantica della *Commedia* è il pensiero, la coscienza, la volontà di bene, la sete di giustizia, l'estasi intellettiva di Dante, che, dopo aver tramutato in sostanza viva del proprio spirito la fede cattolica e la morale che le è strettamente legata, lancia imperiosamente a traverso i cieli l'immagine che egli si è formato della verità e della giustizia e ne fa una scala per ascendere verso Dio, cioè verso quella suprema verità, moralità e bellezza in cui lo spirito umano riposa ed estaticamente si dissolve. Protagonisti ed interpreti dell'azione sono gli eroi dell'idea cristiana. Il poeta sa quanti nobili spiriti abbiano sofferto, quanti intelletti si siano affaticati fra discussioni ed errori, quante anime si siano perdute lottando invano col dubbio e coi sofismi del male, per conquistare quelle verità ed aprire ai credenti la via di quei cieli. Le tribù e le genti discese dalla prima coppia umana disubbidiente e ribelle hanno errato a lungo sulla terra, involti in credenze mostruose e in superstizioni sanguinarie; un popolo eletto serbò nei secoli, tra lunghe persecuzioni e guerre atroci, un barlume della verità scomparsa dal cuore delle genti pagane; il Figlio di Dio dovette vestire l'argilla umana e portare fra gli uomini il prezzo e la parola del perdono; le più alte menti dell'antica e della nuova storia hanno vegliato, tormentandosi invano nella ricerca di una verità provvisoria e illusoria; i profeti hanno cercato la solitudine selvaggia, nutrendo lo spirito di visioni ed il corpo di locuste per iscoprire nella meditazione e nella preghiera l'enigma dell'umano destino; gli asceti si sono violentemente strappati alla convivenza sociale e all'amore; turbe innumerevoli sono partite verso la sofferenza e la morte, ebbre di una grande speranza, per conquistare la vita e la verità promesse. L'immensa e tragica sfilata di ombre, inseguenti invano un ir-

raggiungibile sogno di pace, che è per il credente tutta la storia umana non ancora illuminata dalla fede, terminava, infine, alla sua conclusione provvidenziale e le si aprivano le verità certe ed immutabili. La ragione umana col sussidio della rivelazione ha conquistato la certezza, ma ogni cristiano deve riconquistarla per conto suo nell'esistenza pratica e nello svolgimento della sua intima vita spirituale. E non può riconquistarla se non col patire e l'agire quaggiù, sperimentando le tentazioni e vincendole, e coll'affrontare ad uno ad uno — nell'ordine del pensiero — i dubbî ed i problemi che da più secoli si sono levati nello spirito dell'uomo per impedirlo e sviarlo. Questo cammino è un'ascensione piena di contrasti e di intime peripezie spirituali. La direi una sacra rappresentazione dell'anima, che lotta per ritrovare sè stessa, per salire e per liberarsi. Il dramma è della coscienza e del pensiero, ma poichè quella coscienza è fatta di angosciose esperienze e quel pensiero si è generato nel dolore e nella morte, esso vale quanto la più umana delle tragedie. Dante ha ritratto le varie scene di questa sacra rappresentazione del pensiero e della fede nei nove cieli del suo *Paradiso* per risolverne da ultimo il nodo tragico nel pieno coro dell'estasi e del mistico rapimento, conducendo un uomo, sè stesso, simbolo dell'umanità intera, a liberarsi in Dio.

XV.

La critica della poesia dantesca, dopo essere stata per molti secoli o allegorica, o moralistica, o assai grettamente occupata a saggiar parole ed immagini, ad ammirare le forti espressioni e i versi variamente armoniosi, ha preso ora due diversi avviamenti: quello storico e quello che chiamerei lirico-intuitivo. Tutti abbiam detto male qualche volta delle grette puerili manie dello storicismo erudito di inutili erudizioni; ma nessuno può disconoscergli il merito di aver esplorato e scrutato in ogni sua parte i casi e gli studi, le dure esperienze e le ardenti

visioni che nutrirono nell'animo di Dante il mondo storico e fantastico della *Divina Commedia*. La critica romantica arrogò a sè il compito e la gloria di farci comprendere, anzi di farci rivivere genuinamente, cercandola nel lago stesso del cuore del poeta, la vita lirica del grande poema. Per aspirare a così alto segno essa doveva di necessità pensare che ogni modesto ma sincero e fervido lettore può tramutarsi poeticamente in Dante, può essere Dante, almeno per iniziazione e sotto la guida ideale del critico, il quale concilia in sè stesso l'ufficio di Virgilio e quello di Beatrice. Tuttavia il critico, a differenza di Virgilio, non dice al lettore: Il colle della beatitudine estetica ti sta di fronte; pure non ti è possibile salirlo prontamente e per la via diritta, ma converrà tu mi segua per un lungo ed aspro cammino: il cammino della conoscenza e della riflessione, della filosofia e della storia. Gli dice: leggi ed ammira soltanto là ove ti senti commosso. Dapprima veramente i romantici avevano detto, d'accordo con Federico Schlegel:

Wissen ist des Glaubens Stern;
Andacht alles Wissens Kern (1).

Ma quel loro orgoglioso « sapere » il mistico Giacomo Böhme l'aveva tenuto a battesimo e lo Schelling cullato in fasce. La via della intuizione parve loro infinitamente più luminosa e più facile di quella della riflessione. La poesia, creazione immediata, conoscenza ingenua, fu liberata da ogni impuro contatto col concetto. La immaginarono erompente, balenante, balzante in un *fiat* creatore su dall'immota identità dell'essere e del non essere. Poi, procedendo da questa idea per i gradi di uno svolgimento teorico che era logico e inevitabile, la poesia fu definita perpetua creazione della realtà, di quella realtà, cioè, che non esiste fuori dello spirito, ma lo spirito genera a sè stesso per edificarvi sopra, in un secondo momento della propria vita, il suo

(1) « La sapienza è la stella della fede; la riflessione il nocciolo di ogni « sapienza ».

mondo concettuale. E l'estetica romantica e germanizzante tornò così alla sua fonte originaria, tornò là donde era uscita: alla filosofia del Leibnitz e alla monade spirituale che nulla può apprendere dal di fuori, che è ineducabile e impenetrabile, ma porta già dipinte sulle sue pareti interiori tutte le immagini e le idee che verrà a poco a poco scoprendo nel suo necessario esplicarsi. Ma se non posso uscire dalla mia infrangibile celletta spirituale come potrò entrare nel mondo poetico di Dante? Tu troverai la poesia dantesca — mi si risponde — là ove il poeta rappresenta schiettamente « i suoi stati d'animo »; ove esiste la passionalità, il « sentimento, la personalità, che si trovano in ogni arte » (1). Io cerco, e quando credo di averla scoperta mi si risponde che ho inciampato in un ciottolo concettuale o che ho ruzzolato sulla « praticità », morte di ogni poesia; o magari che mi sono lasciato cogliere agli allettamenti circei di un romanzo allegorico-morale. Mi guardo intorno e vedo altri innumerevoli cercatori, che si aggirano, giuocando a mosca cieca, pei laberinti dell'estetica e che gridano di tratto in tratto di aver ghermito essi il ciuffo della fuggente Morgana, mentre gli spettatori intorno ridono dell'inganno. La critica diventa il regno del soggettivismo delfico ed oracolare. « O tu che scorri « il vasto mondo, Spirito affaccendato, quanto io mi sento simile « a te! » dice Faust allo Spirito della Terra: ma esso gli risponde: « Tu somigli allo spirito del tuo concetto, non a me! ». Così avviene dell'Alighieri e dei suoi estetici interpreti. La poesia da essi evocata, quanto somiglia a loro, ma come poco somiglia a Dante! Ecco, un critico immagina un Dante baironiano, e quell'altro lo immagina shakespeariano; questi lo fa borioso e arido insieme, a propria immagine e somiglianza, e quell'altro vorrebbe rappresentarcelo visionario, allucinato e un po' decadente, come il Poe o il Baudelaire. E c'è chi intende sostituire al candido velo di Beatrice un grembiule da lavoro da maestrina di villaggio intenta a far lezione ai suoi docili scolaretti (e in questo caso

(1) Cfr. B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, p. 13.

l'unico scolaretto della classe sarebbe Dante), e chi nella sacra selva di voci della *Commedia* non vede che una serie di partigiani giudizî, di acri sarcasmi e di brevi impressioni liriche. Tutti negano che il poema abbia una forte unità organica, che è poi l'intima unità poetica, e ripetono, in varia forma, l'assurdo giudizio del Poe che la *Commedia*, come ogni grande poema, non è se non una raccolta di brevi liriche, tra le quali è stata intrusa molta stopposa rimeria perchè servisse da tessuto connettivo. Ma dove ferva, trabocchi e si espanda la poesia vera, ove incominci, invece, il monotono fluire della prosa inutilmente rimata, qui incomincia il dissenso, e dai varî tripodi si grida all'ignoranza e all'ottusità dell'oracolo vicino. Il monismo idealistico è impotente a conferire qualsiasi autorità ai suoi giudizî estetici, appunto perchè in arte ha scavato un abisso invalicabile tra intuizione e concetto. Il Leibnitz immaginava che le sue monadi spirituali potessero andar d'accordo perchè il creatore e regolatore comune le aveva congegnate in modo che battessero il loro ritmo e cantassero il loro canto in piena armonia, come un orologiaio costruisce e regola ad un modo i suoi orologi. Ora l'idealismo assoluto ha abolito il creatore e lasciato vivere le creature. L'orologiaio è morto mentre gli orologi corrono; senonchè nessuno ne unge più le ruote o ne regola il ritmo. Ciascun orologio è l'orologiaio di sè stesso e regola il proprio ritmo. In questo mondo cacofonico ogni orologio può arrogare a sè il privilegio di segnare esso — ed esso solo — l'ora giusta sul proprio quadrante.

ALFREDO GALLETTI.

LA LIRICA DI DANTE

La lirica espressione di Dante (1) è certamente il frutto della sua individuale creazione, che tutta quanta si riduce, per quello che riguarda la parte artistica, alla forma poetica ch'egli le ha

(1) Lo scrivere la storia della fortuna delle liriche di Dante importerebbe la stesura di un altro studio, mentre di ' studi ' « basta uno per volta, quando « non è d'avanzo ». Perciò i lavori più importanti verranno citati via via lungo la strada. Dirò piuttosto che questo saggio venne steso tenendo innanzi la « mira » che il Barbi di recente riaffermò nei suoi *Studi danteschi,* Firenze, 1920, I, 6; ma che già aveva nitidamente esposto nel *Bullettino della Società dantesca,* N. S., XI, 7: « Rifare la storia interiore di Dante quale egli « ha creduto o voluto che fosse via via che s'accingeva alla composizione « delle singole opere, servendosi di quel po' di vero che la critica ha potuto « accertare nella vita esteriore a precisare il tempo, il luogo e le circostanze « in cui ciascun'opera nacque, od anche a scoprire, quando sia possibile, con- « frontando la probabile realtà con la finzione, le più riposte intenzioni del- « l'autore ». Io non sono riuscito certamente nell'intento, ma il lettore pensi alla difficoltà dell'assunto e voglia quindi considerare benignamente questo saggio e riguardarlo soltanto come il tentativo di una sintetica esposizione, e un conforto, perchè altri s'industri a far meglio. — Il testo è quello che il Barbi darà nelle *Rime di Dante,* che usciranno a cura della Soc. dantesca; chè l'illustre quanto squisito curatore, con una gentilezza e cortesia davvero singolari, mi permise di vedere le bozze, così che io ho potuto, sia dare quel testo che egli ha fermato e ripulito colla cura di un amante e colla finezza di un artista, sia conoscere la sua opinione intorno alla distribuzione cronologica delle varie liriche dantesche, sia correggere vari errori, nei quali ero incorso, e che via via indicherò. Di questo atto così fine e gentile rendo qui al valentuomo vive e sentite grazie.

dato, seguendo l'impulso del sentimento e della fantasia. Ma le immagini della sua mente, il poeta compose ed atteggiò dentro certe linee e certe movenze, che corrispondono alle idee e alle figurazioni che gli anteriori poeti a lui trasmisero o lasciarono in spirituale eredità. È necessario quindi che la disamina delle liriche dantesche venga preceduta da una rapida rassegna dei valori che i primi artisti del « dolce stile » espressero ed affermarono.

Il « dolce stil nuovo » fu una forma di ' rinnovamento ' (1), un fatto, cioè, simile a quello che si riscontra in tutte le letterature, nelle quali, quando viene ad esaurirsi la materia poetica e le menti, non avendo più nulla da dire, ripetono noiosamente i già trovati motivi, sorgono nuove anime che s'industriano di ' rinnovare ' l'arte invilita, esponendo e propugnando idee diverse da quelle che informavano l'antecedente espressione artistica. È necessario qui ricordare che dall'Umanesimo, il quale si eresse di contro all'annichilimento mistico, fino al Romanticismo, che affermò la necessità della pratica di contro al luminoso, ma sterile, rapimento dell'illusione pura, è tutto un rivolversi la nostra storia dell'arte, così come quella del pensiero, e che corre da un punto ad un altro, passando da una nuova idea ad un dissolvimento di essa, e dal dissolvimento all'affermazione di un'altra forma, destinata essa stessa a trasformarsi in *maniera* e a perire di poi sotto i colpi di una più vitale concezione? Ma — si badi — i così detti « rinnovamenti », se anche si avventano contro le forme e le teorie preesistenti, finiscono però coll'esprimere idee che non sono

(1) Ritorno alla concezione critica che informa il discorso di V. Cian, *I contatti letter. italo prov. e la prima rivol. poet. d. letter. it.*, Messina, 1900, p. 19; che fu il primo che decisamente mise nella sua vera luce questo fenomeno letterario. Soltanto io sostituisco alla « riforma di carattere rivoluzionario » l'idea di un « rinnovamento », affatto simile a quelli che quasi ad ogni secolo ebbero a subire il pensiero e l'arte italiana; poi che non vedo diversità sostanziale alcuna in tutti questi rinnovamenti, i quali hanno come loro caratteri specifici: l'affermazione di nuove idee, quindi il contrasto colle antecedenti; e la protesta ch'esse derivano da una diretta e libera ispirazione.

mai del tutto contrarie a quelle che informavano le precedenti produzioni letterarie (1). Niente nella storia viene distrutto di ciò che gli uomini hanno tenacemente piantato; ma tutto, pur trasmutandosi, rifiorisce. Così anche nei periodi di « rinnovamento » v'è sempre una parte del contenuto che è nuova, e una parte che è tradizionale: e questa, spesso anche contro la volontà degli autori, si insinua e trapela pur sotto la rinnovellata materia. Vero è però che i vecchi valori nella nuova concezione vengono ripresentati in una maniera diversa; perchè quello che è assolutamente differente in queste « nuove rime » è la *forma*, cioè la individuale espressione artistica, che, appunto perchè individuale, non assomiglia a nessun'altra, ed ha una sua particolare fisionomia che la distingue da tutte (2). Ed è sotto questa trasformazione lirica che le idee, anche vecchie, cambiano di colore e assumono una novella vita, quando vengano segnate dalla stampa di un uomo di genio, che le assorba e le ritempri.

Anche il « dolce stil nuovo » è un ' rinnovamento ' della poesia italiana, di contro alle scuole anteriori che, schiave della imitazione, mancavano di spiriti e di forme proprie. Affiora nelle nuove pagine artistiche quella *individualità* (3) appunto, di cui

---

(1) Il rappresentare in tal modo anche il ' dolce stile ' giova sia a rinforzare la tesi del Cian, sia anche a ridurre al loro giusto valore le obbiezioni dei contradditori, come, per citare i principali, il De Lollis, *Dolce stil nuovo e « noel dig de nova maestria »*, in *Studi medievali*, I, 5 sg.; il Savi-Lopez, *Trovatori e poeti*, Palermo, 1906, 9 sg., e il Vossler, *Die philos. Grundlagen*, ecc., Heidelberg, 1904.

(2) Ed è perciò appunto che tutti i rinnovatori, allora che scrutano nel fondo del loro spirito per ritrovare l'essenza di questa novità, riescono a rinvenirvi soltanto l'*ispirazione* pura e semplice. Come avviene nel luogo famoso di Dante, *Purg.*, XXIV, 52. E ciò è naturale e necessario, posto che la vera diversità consiste in una maniera differente di intuire, e quindi in una differente « forma ». Cfr. le giustissime affermazioni di E. G. Parodi, in *Bull. Soc. dant.*, N. S., XIII, 245.

(3) Più che il concetto averroista, come vorrebbe il Vossler, *Op. cit.*, p. 80, a me sembra che anche nel Cavalcanti si vada insinuando, anche se misto con qualche parvenza averroista, quella idea di « intimità e libertà assoluta « del soggetto » che San Tommaso andava così lucidamente propugnando

le menti dei cittadini degli italici comuni erano ben comprese, e l'affermazione di quelle idee, che erano corrispondenti alla loro nazionale natura. Però il nuovo concepimento, pur rifiutando e oppugnando le vecchie idee (1), non si spogliò dei valori che la poesia provenzale e francese da una parte, e la speculazione filosofica dall'altra avevano deposto, ma li conservò, anzi se ne servì tramutandoli in forme confacevoli colla nuova intuizione. Ma questo lavorio si manifestò dapprima sotto una forma concettuale, e rimase quindi spesso più tosto intellettivo che lirico; ci voleva un genio che infiammasse colla sua fantasia questa materia del pensiero e la trasformasse in immagini e in canti. Il genio fu Dante, i precursori i due Guidi.

Guido Guinicelli sonnecchiava sulle consuete rime amorose e morali di Guittone, quando una nuova idea lo assalì e lo sorprese. — Ma non è vero ciò che è stato finora sempre cantato, che cioè l'amore sia un fatto proveniente tutto dal di fuori e che sia esso che abbia la facoltà di modificare lo spirito dell'amante! È invece l'uomo stesso che crea dentro di sè il suo amore in ragione della forza spirituale e della raffinatezza che esso possiede! Non è l'amore che fa gentile il cuore, ma è il cuore gentile che crea il suo amore, anzi che è lo stesso amore! (2).

(cfr. Gentile, *I problemi della scolastica e il pensiero ital.*, Bari, 1913, p. 200, e *La filosofia*, Milano, p. 50), e che Dante doveva nella sua opera e nel suo concetto politico svolgere. Cfr. Gentile, *Filosofia*, pp. 137 e 139. E ben altra che quella agostiniana, come vorrebbe il De Lollis, *Op. cit.*, p. 8, è la psicologia e la gnoseologia sì dei poeti del 'dolce stile', che di Dante. Cfr. infatti la giustissima osservazione del Gentile, *Op. cit.*, p. 137. Del resto intorno all'*individualismo* italiano dell'evo medio, cfr. in questo stesso *Giornale*, 70, 304 e sg., la recensione di V. Zabughin, agli *Elementi della cultura medievale*, Odessa, 1919, di P. M. Bizilli, che io conosco solo attraverso la recensione.

(1) Basti ricordare il sonetto di Guittone, *S'eo tale fosse*, contro il Guinicelli, e quello del Guinicelli contro Buonagiunta e le invettive di Dante contro i Guittoniani. Cfr. anche Tommasini-Mattiucci, *Una noticina dantesca* in questo *Giornale*, 58, 96.

(2) Così io credo sia da interpretare la canzone guinicelliana, come cioè un improvviso scatto dello spirito. Quindi leggerei tenendo sospeso tutto il

A 'l cor gentil ripara sempre Amore
com'a la selva augello in la verdura,
nè fe' Amore inanzi gentil core,
nè gentil core inanzi Amor Natura!

Il canto s'innalza esultante per la nuova intuizione, e il pensiero diventa immagine, riscaldato com'è dallà gioia di una nuova ascesa da compiere, dalla fiamma di un vero sentimento da esprimere. E il gaudio della nuova scoperta si effonde affermando e ripetendo lo stesso pensiero più volte in varie guise, come se il poeta sentisse il bisogno di persuadere se stesso e gli altri della grande verità intravveduta. È perciò ch'egli s'industria di dichiarare sempre meglio la sua idea, non del tutto ancora nitida nella sua mente, per mezzo di paragoni vari e lucenti. E il sole col suo splendore, la pietra colla sua virtù, il fuoco colla sua inseparabile fiamma servono a raffigurare, per mezzo di immagini nuove, il modo per cui amore e cuore gentile sono tutt'uno, pur essendo quello una creazione di questo (1). Il concetto feudale, che era venuto di Provenza e di Francia, aveva

---

primo verso fino all'accento ritmico di « Amóre », in maniera da rendere questo senso: « È a cuore gentile, ecc.; non altrimenti ». Che il concetto di 'Amore e core gentile' fosse anche nella poesia provenzale fu già notato sia dal De Lollis in questo *Giornale,* Suppl. I, 115, che dal Savi-Lopez nell'*Op. cit.,* p. 21; ma qui il concetto del Guinicelli è differente. Lo vide già il Goldschmidt, *Die Doktrin d. Liebe,* ecc., Breslau, 1889, 27: « L'amore è « presso il Guinicelli non, come la lirica anteriore affermava, qualche cosa al « di fuori della sua sfera di percezione; ma è un sentimento di natura sua « propria, abitante dentro di noi ». Cfr. del resto Parodi nel *Bullett. Soc. dant.,* XIII, 247.

(1) Questa parte formale fu messa bene in rilievo da V. Rossi, *Il « dolce « stil nuovo »* in *Opere minori di D.,* Firenze, 1906, p. 39, dove il chiaro autore sorprende sì il valore soggettivistico del Guinicelli, ma, a mio avviso, sorvola troppo su di esso per il desiderio che ha di concentrarsi tutto nel fatto estetico, essenziale certamente nell'opera d'arte, ma non tale ch'esso stesso non riceva luce dalla conoscenza delle idee e delle particolari condizioni di spirito di chi scrive. Del resto il Rossi ha ben rilevato l'errore sia del Vossler, *Op. cit.,* p. 79, che dell'Azzolina, *Il « dolce stil nuovo »,* Palermo, 1903, p. 8.

rappresentato l'amante secondo i principi della cavalleria, cioè come un vassallo rispetto al suo signore.

Come un cavaliere non aveva di per sè potestà, nè autorità alcuna, se un signore, a lui superiore di grado, non gliela infondeva per mezzo di una investitura feudale, così l'amante derivava la sua prodezza e virtù da una specie d'investitura sentimentale, che la donna si degnava di conferirgli, e per mezzo della quale il suo spirito subiva una modificazione che durava fin che durava l'influenza esterna, e fin che l'amata era contenta di alimentare il suo amore (1). Questo concetto prettamente feudale, passato dall'Occitania presso il biondo imperator di Soavia, informò del suo spirito i cantori della scuola siciliana e toscana. Il Guinicelli, di contro a questo portato del feudalesimo, rivendica la libera creazione dell'individuo, e afferma che le diverse espressioni umane sono soltanto il frutto delle differenti nature particolari (2).

Ma da quale movente avrà mai potuto il Guinicelli ricavare questa nuova intuizione? Dalle asserzioni stesse di Guido e dalla

---

(1) Troppo bene conosco la difficoltà di definire la essenza dell'*amore cavalleresco,* perchè pensi che questa sommaria mia asserzione possa accontentare; ma a me qui basta soltanto di ricondurre questa concezione amorosa al carattere suo sostanziale; perchè mi suonano nell'orecchio le sottili, ma non convincenti, teorie del Wechssler, *Minnesang und Christentum,* Halle, 1909, sulla influenza del sentimento cristiano e mistico sopra *tutto* il processo ideologico dell'erotica provenzale, teorie che a me sembrano affatto erronee, almeno per quello che riguarda il primo e il secondo periodo trobadorico. Cfr. delle buone osservazioni nell'articolo del Bazzi, *Il sentimento cristiano nella lirica trovad. d'amore* in *Rivista d'Italia,* XIV, 973 e, più ancora, nelle note di E. Gorra, *Origini, spiriti e forme della poesia amorosa di Provenza secondo le più recenti indagini,* VII nota, nei *Rendiconti del r. Istituto lombardo,* S. II, voll. XLIII-XLV, 1910-1912.

(2) Secondo me, ha una grande importanza il sonetto del Guinicelli in risposta a quello di Buonagiunta, perchè io ne interpreto la seconda parte in tal guisa: « Volano per l'aere augelli di strane guise, ma non tutti hanno egual volo o eguale ardimento; perchè Dio e Natura hanno creati gli uomini in modo tale ch'essi abbiano dei pensieri differenti ». Quindi ciascuno deve pensare e scrivere in maniera diversa, seguendo la sua particolare natura.

posteriore conferma di Dante, che nella ispirazione verace pone l'essenza del nuovo stile, è necessario ammettere che da un qualche evento reale amoroso la canzone del primo Guido abbia tratto la sua origine. E infatti, se è *poesia* davvero, come potrebbe la sua figurazione non corrispondere ad un fatto sentimentale e concreto? Io ho sempre pensato — accostando, per analogia, quello che è avvenuto ad altri poeti (1) — che il nuovo canto sia sbocciato dal labbro del Guinicelli perchè questi si trovò ad amare veramente una donna (2), la quale, per una causa che non conosciamo, essendogli venuta a mancare, in lui nacque un intenso desiderio di tenersi ancora avvinto ad essa per mezzo di un filo ideale: onde, per uno spontaneo ripiegamento dell'animo, fu tratto ad accostare l'amore per la sua donna

---

(1) Questa mia supposizione ha un precedente. Il Rossi, *Op. cit.*, p. 77, dice: « Qualora non vi siano aperte e ben sicure attestazioni che impongano « di fare altramente (le quali nel caso del Guinicelli mancano affatto) noi « non dobbiamo prescindere dall'eterna ed umana realtà sentimentale ». Nelle quali parole, o erro, mi sembra tralucere il sospetto che la poesia del G. sia adunque il frutto di « una realtà sentimentale ». Ora, si badi che è un fatto costante quello del tramutare che i grandi poeti fanno del loro amore reale in ideale, e questo fatto mi sembra che dipenda dalla sovrabbondanza della fantasia che in essi predomina e che tende a trasformare ogni cosa pratica in una realtà soltanto immaginativa. In Dante stesso, come vedremo, avviene lo stesso fenomeno; e, per riportare un esempio recente, non è affatto simile a questo il travestimento che il Leopardi opera nella sua *Aspasia*?

> Raggio divino al mio pensiero apparve,
> donna, la tua beltà. Simile effetto
> fan la bellezza e i musicali accordi,
> ch'alto mistero d'ignorati Elisi
> paion sovente rivelar. Vagheggia
> il piagato mortal quindi la *figlia*
> *della sua mente, l'amorosa idea*,
> che gran parte d'Olimpo in sè racchiude,
> tutta al volto, ai costumi, alla favella,
> pari alla donna che il rapito amante
> vagheggiare ed amar confuso estima.

(2) Del resto il Guinicelli aveva una « Lucia », che amò realmente e anche non idealmente. Cfr. Casini, *Le rime dei poeti bolognesi*, Bologna, 1881, 41. Cfr. a questo proposito la nota del Salvadori nel *Fanfulla della Dom.*, XXVI, 28.

a quell'amore trascendente, verso il quale la poesia trobadorica lo aveva avviato e la ingenua convinzione sua e del tempo suo lo sospingeva, cioè l'idea del divino. Il Bolognese quindi divenne poeta, perchè, ricercando egli nella sua interiorità, col sussidio dell'abito investigativo dottrinale, l'origine e l'essenza della sua « amorosa idea », venne a scoprire, con sua sorpresa e letizia, che questo nuovo amore ideale era un prodotto che non veniva affatto dal di fuori, poi che la donna ormai per lui era muta, ma che era, in quella vece, il lavorio di un' intima sua virtù spirituale: che dal di fuori era venuta a lui soltanto l'occasione, lo stimolo, per cui questa facoltà aveva ricevuto l'impulso ad iniziare l'atto, ma che il sentimento della bellezza era *lui* che lo animava, ma che il piacere della gioia era *lui* che lo foggiava, ma che l'amore come frutto di bellezza, era il *suo* cuor gentile che lo creava. E il tripudio della nuova scoperta esulta nella canzone lucente, poi che il poeta aveva sentito finalmente di essere egli stesso l'autore del suo amore. Così all'amore esterno, cagione di cortesia e di virtù, consono allo spirito della feudale società, egli contrappose il sentimento che vien creato dall'individuo e che si sviluppa in un cuore che sia già gentile per natura e per scienza, corrispondente alla vita dello spirito italico. Alla cavalleria dei nobili per nascita, egli sostituì la cavalleria degli uomini liberi, nobili per scienza (1).

Dice om altier: « Gentil per schiatta torno ».
Lui sembra 'l fango, e 'l sol gentil valore,
chè non de' dare om fede
che gentilezza sia for di coraggio,
in degnità di rede,
se 'n vertute non è gentil core
com'acqua porta raggio,
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.

« E questo splendore — conchiude il Guinicelli — è ritenuto dal « cielo, cioè dalle intelligenze angeliche che lo volgono, perchè

(1) Vedi Cian, *Op. cit.*, pp. 11 e 37, e anche Vossler, *La D. C.*, p. 468.

« queste intendono la Divinità che le crea, e da essa ricavano « una continua vita di beatitudine. E questa stessa è la ragione « per cui il gentil cuore ritiene il raggio della donna, perchè esso « genera in lui un sentimento d'amore insaziabile e gaudioso. Nè « questo amore, così fatto, è un peccato, sebbene derivi il suo sti- « molo da un oggetto terreno e non da Dio, perchè la donna, « avendo d'angel sembianza, può nel mondo apparire come un « esemplare del regno divino e a questo condurre » (1). Le due idee: quella dell'uomo gentile creante egli stesso il suo amore, e quella della possibile intuizione della Divinità per mezzo della contemplazione della bellezza terrena sono — come è evidente — allo stato embrionale nel Guinicelli (2): sono intravvedute, più che vedute, ed espresse quindi con uno stile che è più tosto

---

(1) Così leggerei la tanto tormentata stanza:

Splende in l'intelligenza de lo cielo
De' creator, più ch'a' nostri occhi 'l sole;
quella n'intende 'l suo Fattor oltra 'l velo.
Lo ciel volgando, a Lui obidir tole
e consegue, al primero,
del giusto Deo beato compimento.
Così adovra, a lo vero,
la bella donna, po' che 'n li occhi splende
de l'om gentil, talento
che mai da lei ubidir non si disprende.

E interpreterei: « Splende negli angeli Dio, creatore, più fulgido che lo splendore del sole agli occhi nostri. Gli angeli percepiscono Iddio senza alcun ostacolo (perchè sono puri spiriti) e, volgendo il loro cielo, ubbidiscono a Lui e conseguono, senza indugio (perchè non hanno velo), la perfezione e la beatitudine divina (non si sanno staccare da Dio, e continuamente ne conseguono beatitudine). Così adovra (produce), a dir il vero, la donna, dopo che viene a splendere negli occhi dell'amante che ha il cuore gentile, un desiderio di giammai dipartirsi da lei ». Cfr. Rossi, *Op. cit.*, p. 29 e sg., e Parodi, *Bull.*, XIII, 247.

(2) Io credo che abbia visto giusto il Parodi, *Bull.*, XIII, 248 e 250, quando ha messo in dubbio il misticismo del Guinicelli. Certo uno spirito ascetico trapela nelle sue rime, ma non è nè così dominante nè così efficace come vorrebbe il Vossler, *Op. cit.*, p. 63; della cui opinione, del resto, il Rossi fece giustizia nella *cit. Op.*, p. 75 e anche a p. 90. Ricordo qui infine le parole di E. G. Parodi, *l. c.*: « Nella canzone del Guinicelli brilla non soltanto la coscienza di lui, ma quella del nuovo popolo italiano ».

lirico per l'entusiasmo della nuova invenzione che lo anima, che per la chiara visione della verità del sentimento che lo informa.

È Guido Cavalcanti che rischiara e fissa i principî guinicelliani e che la rugginosa lingua di lui trasporta a una limpida e vivida espressione (1). Certamente però la poesia del secondo Guido continua l'opera del primo, ripetendo la sua origine dalla libera ispirazione individuale e volgendo il sentimento, prodotto da un oggetto reale, verso i campi trascendenti del divino, ed esprimendo infine queste lucenti intuizioni con una forma fine e delicata, quale la nuova introspezione richiedeva. Tutte le facoltà dell'uomo sono in azione in questa multiforme e magnifica opera. L'idea della bellezza, innata nell'intelletto di ogni uomo gentile, si desta sotto lo stimolo di una femminea forma, appresa dai sensi, e quindi, per opera dell'agente facoltà intellettiva, si esplica proiettando, quasi, fuori di sè la idea immortale dell'amore e riassorbendola impressa della sensitiva parvenza esterna. E questo sentimento-idea, poi che dalla immagine della donna soltanto la forma della bellezza ha astratto; rientrando dentro dello spirito e quivi ponendo sua stanza, si impadronisce della mente e delle facoltà tutte; e tutti gli spiriti tremano al suo potere e tutto insieme l'essere si risolve, in esso solo vivendo, tal che morte ne può seguire come suprema estasi di amore (2).

---

(1) Il lavoro più sostanzioso sul Cavalcanti è ancora quello del Salvadori, *La poesia giovanile di G. C.*, Roma, 1895; ma assai equilibrato e acuto, specialmente intorno al valore estetico della sua produzione, è anche il profilo che ne traccia il Rossi, *Op. cit.*, p. 55.

(2) Questo, secondo me, è il succo della canzone *Donna mi prega*. L'oscurità cui accenna il Rossi, *Op. cit.*, p. 94, esiste senza dubbio; ma forse si dilegua in gran parte quando, in luogo della pretta applicazione del concetto averroistico, propugnato anche dal Vossler, *Op. cit.*, p. 80, si sostituisca un « vagheggiamento della immagine creata dalla fantasia », come io propongo, e come dovremo applicare più innanzi a più luoghi della lirica dantesca. Solo in questo senso credo giusta l'asserzione dell'Azzolina, *Op. cit.*, p. 70: « Le novità introdotte dal C. non ebbero minor importanza di quelle introdotte dal Guinicelli ».

Questo sentimento viene così a tramutarsi, nella concezione del Cavalcanti, in una pura creazione dello spirito, che s'erge bensì fuori dalla corporea visione, ma che da essa non ricava che uno stimolo alla edificazione della sua idea, la quale viene ad apparirgli dinanzi come un'altra cosa, distinta e diversa dall'oggetto esterno.

Cosa m'avvien, quand' i' le son presente,
ch' i' no' lo posso a lo 'ntelletto dire:
veder mi par de le sue labbia uscire
una sì bella donna, che la mente
comprender no' la può, chè 'mmantenente
ne nascie un'altra di bellezza nova,
da la qual par ch'una stella si mova
e dica: « la' salute tua è apparita ».

Ed ecco che questa seconda forma, scevra di ogni involucro materiale, naturalmente s'innalza, trasumanandosi, verso il regno degli spiriti puri e va a sfociare nell'oceano infinito, che raccoglie in sè ogni idea di bellezza.

E muovonsi ne l'anima sospiri
che dicon: « Guarda, se tu costei miri,
vedra'-la sua vertù nel ciel salita ».

In tal modo il Cavalcanti ha indubbiamente chiarito e perfezionato il soggettivismo del Guinicelli, trasformandolo in una pura espressione spirituale. E anche l'idea della mistica ascensione egli ha proposto; ma non così evidente e rigoroso appare nella sua lirica questo secondo processo, quanto il primo. Diresti quasi che a questo indiamento dell'amore egli fosse portato piuttosto da ragioni intellettuali e cerebrali, che da uno slancio del sentimento o da una lirica esaltazione. Infatti il massimo dell'arte del Cavalcanti consiste nell'esprimere un vagheggiamento dell'idea dell'amore, larvata di sensibili forme, che egli va continuamente creando e della quale il suo spirito cerca di pascersi

e nutrirsi (1). Ma il cielo di Dio, nel quale soltanto potrebbe aver requie l'inquieto suo cuore, appare come lontano dalla mente del poeta; anzi che dalla eterea luce dell'empireo, il suo amore viene alla fine circonfuso dalle tetre ombre della morte. La luminosa idea dell'amore, come creazione pura della sua anima, non sale coll'anima che la crea, fino a Dio, ma si ripiega su se stessa, sì che resta smarrita e confusa. Questo intimo lavorio del suo spirito egli lo intuisce ed esprime con fini e vivide figurazioni; ma il tragico dissidio non prorompe o si sfoga per mezzo di una esplosione lirica di commozione, che può dare o la triste elegia del Petrarca o la convulsa maledizione del Leopardi; rimane invece in una sfera incerta e sperduta, sospesa tra una divinità non ben sentita e raggiunta, e una idea, spoglia di realtà, che può accontentare lo spirito durante il lavorio creatore, ma che non lo può appagare alla fine (2). La morte quindi, cioè la distruzione dell'essere, è la finale soluzione di questo intimo procedimento:

sol par che Morte m'aggia 'n sua balia.

E spesso tutta questa materia non rimane concetto, ma si tramuta in poesia, quando il sentimento intenerisce il cuore del poeta; ma talora la fantasia non riesce a convertire la idea speculativa in espressione lirica, sì che ne risulta un'ibrida mistura di immagini e di concetti.

Ma quanta dolcezza, quanto delicato spirito anima molte delle sue liriche, le quali si svolgono, pur nella loro passione, come

---

(1) Sebbene la mia conclusione sia alquanto diversa da quella del Salvadori, pure sottoscrivo alle sue parole: « In lui questo mondo fantastico tiene « il posto del reale che vorrebbe rappresentare »; e ancora: « Elevò l'intuizione « e visione mistica dell'idea della persona amata, considerata quasi come « realtà ».

(2) Concordo col giudizio del Vossler, *La Div. Comm.*, Bari, 1913, II, 787: « Riflessione e sentimento stanno l'una accanto all'altro, senza pene- « trarsi a vicenda, ecc. ».

spire di odoroso incenso, il quale, nel momento stesso in cui brucia e si strugge, esala un soave profumo! (1).

I due Guidi adunque lasciarono come nuovi e fondamentali valori, da un lato il concetto dell'individuo per se stesso creante, e dall'altro lo sforzo di produrre una forma ideale di bellezza e d'amore, capace di estasiare lo spirito e di rivolgerlo verso il divino.

Ma anche di questo rinnovamento, come dicemmo, non tutti gli elementi sono nuovi e originali. Certo è originale e nuova la forma che diedero alle loro liriche sia il Guinicelli che il Cavalcanti, in quanto è l'espressione della loro individuale natura; ma essa contiene molti motivi derivanti dalle meditazioni e dai modelli poetici antecedenti. Intanto il « dolce stil nuovo » è la conclusione di idee che andarono sempre più prevalendo in Italia e che rappresentano, così il frutto della particolare natura spirituale degli italiani (2), come anche l'applicazione di concezioni mistiche, averroistiche e arabe, che esercitarono varî influssi sensibili sul pensiero dei due primi poeti (3). Non solo; ma è impossibile non ammettere che l'indirizzo ideale, perseguito dalla lirica occitanica, sebbene di differente natura (4), non abbia agevolata la strada alla nuova figurazione mistica. Quanto

(1) Sull'arte del C., oltre il Rossi, *Op. cit.*, p. 58, cfr. anche Parodi, in *Bull.*, VI, p. 2.

(2) Cfr. questo *Giornale*, 70, 303.

(3) Vedi specialmente Salvadori, *Op. cit.*, p. 13 e sg.

(4) Con questo non intendo affatto di avvicinarmi alle affermazioni del Wechssler, *Op. cit.*, 70, ma soltanto di ammettere che l'amore cavalleresco, per ciò che era di natura ideale, agevolò il trapasso alla concezione mistica, più che non avrebbe fatto un indirizzo realistico. E infatti nella stessa Provenza, poi che si affermò, dopo la Crociata, una nuova concezione ascetica, anche la poesia trobadorica venne ad assumere, specialmente per opera di Bernart de Montanhagol e di Guiraut Riquier « il dottore », un carattere più trascendente, che si assomiglia in qualche parte a quello del 'dolce stile' (cfr. De Lollis, *Op. cit.*, p. 17, e Savi-Lopez in questo *Giornale*, 45, 81); il quale però ha spiriti e forme differenti. Cfr. Bazzi, *Op. cit.*, p. 986, e Gorra, *Op. cit.*, pp. 173 e 178.

alla forma poi — sebbene, com'io credo, la poesia popolare debba aver avuto un'influenza maggiore anche di quello che ordinariamente si pensi (1), — pure è evidente che la raffinatezza generale della lingua e le squisite espressioni della poesia trobadorica non poterono non esercitare una qualche azione di raffinamento del gusto e della lingua sugli autori italiani; ed è perciò che spesso il tuo orecchio sente tinnire suoni e parole, che ti riconducono nella mente tocchi della lira occitanica. Ma si badi che, mentre questa influenza talvolta è di giovamento, quando, cioè, insinua degli elementi lirici che erano già sgorgati da una verace ispirazione, troppo spesso però nuoce al nuovo stile, e dà l'immagine come di una incrostazione vecchia, come di vecchia materia che i nuovi poeti non sapevano spiccicare dalle loro mani. Poichè insomma quello che è certo è questo, che nella nuova poesia italiana quello che è veramente vivo e lirico non è quello che è provenzale, ma proprio quello che non è. Alcuni degli antichi valori si trovano, senza dubbio, nella novella scuola, ma essi appaiono come rifusi dentro il crogiuolo della nuova *forma*, che è il frutto di una individuale creazione, come quella che « a quel modo che ditta dentro, va significando » (2).

E la nuova forma infatti è tale che si distingue da tutte le

---

(1) Già il Cian propose acutamente tale questione: *Op. cit.*, pp. 21 e 46. Cfr. anche Gorra, *Delle origini della poesia popolare*, Torino, 1895, e D'Ancona, *La poesia popolare in Italia*, Livorno, 1916, p. 30, e Savi-Lopez, *Op. cit.*, p. 45.

(2) Colui che più chiaramente ebbe a significare questa idea fu E. G. Parodi, nella recensione al *Dolce stile* di V. Rossi, che aveva già proposto tale concetto a p. 89, nel *Bull. Soc. dant.*, p. 245: « che il fenomeno artistico sia nuovo e « originale come fenomeno artistico, non c'è da discutere, poichè non s'importa « e non si trasmette la forma, come non si trasmette l'individualità, mentre « è invece continua l'importazione e l'esportazione di concetti sociali, morali, « dottrinali ». Resta con ciò ben definito anche il mio concetto di « rinno- « vamento », non di *evoluzione*, come voleva il Savi-Lopez, *Op. cit.*, p. 17 (sebbene anch'esso ammettesse che « il fondo filosofico non poteva dare la « ragione artistica dello stil nuovo », p. 13); e non di *svolgimento dalla poesia provenzale*, come proponeva il De Lollis, *Op. cit.*, p. 19. Cfr. la giusta riaffermazione del Cian in questo *Giornale*, 60, 188, n. 2.

altre, siano esse provenzali, siciliane o toscane: poichè ha caratteri tali che fanno esclamar subito a chi legge: « Queste sono « espressioni del 'dolce stile' ». E una forma fresca e vivace, come sgorgante da una polla di popolare canzone; una vaporosità e una delicatezza di espressione, che è il frutto di un raffinato ed aristocratico sentimento; delle immagini scelte fra le più elevate e intellettive; un connubio delle intuizioni individuali con delle mistiche elevazioni spirituali; un rendere per mezzo di immagini visibili i fatti psicologici più sottili e sfuggenti all'ordinaria osservazione; un sentimento della natura che traspare solo come una forma luminosa, ma puramente esornativa, delle interiori operazioni dell'anima; e finalmente, e specialmente, una musicalità, un'armonia tenue e delicata, che riveste dentro di una espressione melodica piana e soave, ma non tale che non la veli un'aura di tristezza, tutti i pensieri del poeta, pur anche l'angoscia, il dolore, la morte; questi sono i caratteri essenziali, onde il « dolce stil nuovo » improntò e risplasmò la nuova lirica espressione dell'italica letteratura (1).

(1) I negativi sarebbero quelli di intellettualità, di voluto formalismo, di esagerato raffinamento, di cristallizzazione in alcuni schemi fissi, che costituirono per gli epigoni la *maniera* di tale poesia. E per quello che riguarda questa parte negativa ha ragione il Croce, *La poesia di Dante*, Bari, 1921, p. 34; il quale però non ha rilevato nè la parte positiva nè lo spirito rinnovatore del 'dolce stile', al punto da essersi fermato ancora alle idee del Vossler della *Die philosophischen Grundlagen*. Gli è che il Croce ha voluto vedere il dolce stile sotto un aspetto astratto, cioè come una *scuola* (cfr. del resto Gorra, *Op. cit.*, p. 179), quindi come una riprovevole esercitazione, mancante di « intrinseca virtù poetica »; come se tutti i rinnovamenti, compreso quello crociano, non siano fatalmente destinati, per opera degli epigoni, a trasformarsi in *maniera*, cioè in *scuola*, e ad esaurirsi e perire dentro dei soliti giri di frasi o di immagini. Certo, Dante, sebbene non sia stato, come vedremo, quello « scolaro fedele » che il Croce ci rappresenta, tuttavia informò parte delle sue liriche prime ai caratteri essenziali, che il Cavalcanti aveva già fermati nella sua poesia, però spesso appunto « se ne allontana « nel fatto, ora facendo altra cosa dal programma accettato e professato, ora « rispettandolo solo nell'esteriore e in determinazioni secondarie ».

* * *

E i caratteri del « dolce stile » ebbero tale influenza sulla lirica di Dante, del primo periodo artistico principalmente, che talora le sue rime vengono scambiate o confuse con quelle di altri suoi compagni d'arte. La *maniera*, senza dubbio, talora prende la mano al giovane poeta, voglioso di cimentarsi nell'arringo lirico, ma in ogni tempo però della sua poetica attività l'uomo di genio si rivela così in versi o in strofe particolari, come in intere composizioni, che balzano fuori da un ciclo di rime come un picco fuor da una catena di monti. Inoltre fin da principio Dante imprime nei suoi versi, di qualsivoglia natura essi siano, un suo sigillo, un suono, un modo ritmico particolare, che si va sempre più determinando e distendendo fino a divenir atto a creare la smisurata onda armonica della *Commedia*.

E tale processo di maturazione della mente poetica di Dante passa per alcune fasi, che si possono raccogliere in tre gruppi cronologici, che corrispondono anche a tre variazioni spirituali del poeta: *a)* il periodo giovanile; che comprende le rime per le donne dello 'schermo' e per Beatrice; — *b)* il periodo di transizione e di crisi; nel quale si possono includere le poesie per la « donna gentile », le prime canzoni dottrinali, i sonetti tenzonati con Forese Donati e le liriche per la « pargoletta »; — *c)* il periodo dell'esilio, durante il quale, oltre alle rime varie di amore e di corrispondenza, a me sembra opportuno di includere le rime per la donna 'Pietra' e le finali composizioni allegoriche.

Il primo periodo, quello della giovinezza, è tutto illuminato dalla luce di Beatrice, che nella *Vita Nuova* (1) viene alla fine

(1) È inutile ch'io dichiari che faccio una distinzione precisa tra le liriche e la prosa della *Vita Nuova* e che all'espressione di quelle soltanto mi attengo. Il testo è quello che per l'ediz. della Soc. dant. ha curato il Barbi, il quale con gentilezza grande mi ha dato il modo di esemplare su di esso le mie bozze.

ad assumere un carattere trascendente e ad incoronarsi di un'aureola angelica (1), sì che, già maturo d'anni, il poeta, riguardando alla sua vita, potrà esclamare:

> Io sono stato con Amore insieme
> da la circulazion del sol mia nona,
> e so com'egli affrena e come sprona
> e come sotto lui si ride e geme.

Infatti il poeta racconta che, novenne, la sua mente fu percossa dall'amore per una fanciulla rosso vestita, ricinta la vita, coi capelli disciolti; e che nove anni di poi un nuovo tremore lo invase nel rivedere « la mirabile donna, vestita di colore bian- « chissimo »; soggiunge inoltre che questa, cioè Beatrice, fu l'unico *vero* e *solo* amore della sua vita giovanile (2). È proprio corrispondente tutto alla verità quello che Dante asserisce? Non sembra davvero. Si può, tutt'al più, ammettere che realmente egli vedesse, ancor giovane, questa madonna e che provasse per lei quel palpito misterioso che è l'attimo fuggente del primo aprirsi del cuore, il quale fa sussultare e tremare le più riposte fibre degli uomini tutti (3). Ma certamente Dante per molti anni

---

(1) Le discussioni intorno a questa povera Beatrice furono e sono interminabili. Dopo gli studi del D'Ancona, *La Vita Nuova,* Pisa, 1884, *Beatrice,* Pisa, 1889, e *Scritti danteschi,* Firenze, 1913, la questione sembrava, se non risolta, almeno accomodata verso una realtà idealizzata. Ma V. Zappia, nei suoi *Studi sulla V. N. Della questione di Beatrice,* Roma, 1904, tornò a sostenere la irrealtà di B. Il Croce, *Op. cit.,* p. 35, la propose, seguendo il Vossler, *La Div. Comm.,* II, p. 813, nel suo aspetto legittimo: « Se B. sia « una costruzione artificiosa, un'escogitazione intellettuale e fredda, o non « abbia calore e realtà poetica »; ma non la risolse, perchè alle *Rime* di D. diede soltanto una occhiata frettolosa, per rivolgere la sua attenzione piuttosto alla *Commedia.*

(2) *V. N.,* II e III e XII: « Tosto fu vostro e mai non s'è smagato ».

(3) A non distruggere del tutto il racconto dantesco, come propende a fare il Barbi, *Bull.,* XI, 4, sono spinto dal fatto che è del tutto inverosimile che un amore incominci proprio quando finisce, e che il negato saluto, dal quale incomincia la lotta spirituale di D. deve pur avere avuto un qualche precedente.

e mesi, fino cioè alla sua giovinezza matura, non sentì il bisogno di scrivere un verso solo per Beatrice, mentre molti invece ne compose e mise insieme per altre donne, che invano (1) nella *Vita Nuova* egli vuol far passare per « schermi » del suo unico amore. Quello che è sicuro è questo che, se anche Dante ebbe veramente a sentire il primo moto d'amore per Beatrice, però tosto altri fantasmi amorosi vennero ad annebbiare, anzi a sovrapporsi a quell'affetto iniziale, sì che questo venne a manifestarsi compiutamente solo più tardi, dopo. cioè, che il poeta ebbe cantato e goduto dell'amore di altre donne.

E due dolci nomi suonano nelle prime liriche di Dante, che un coro di rosei nimbi circonfonde e ravvolge:

> Se io sarò là dove sia
> Fioretta mia bella [a sentire],
> allor dirò la donna mia
> che port' in testa i miei sospire.

« Fioretta » era adunque il nome della prima donna amata? (2). Oppure è questo un *senhal*? Certo è che tale amore, come confessa Dante stesso, durò « alquanti anni e mesi », e che egli compose « per lei certe cosette per rima ». Quali siano queste non ci è dato di poter certamente asserire.

Il primo sonetto della *Vita Nuova* « A ciascun'alma presa e « gentil core », che il poeta attribuisce ad una visione risguardante Beatrice — qualunque siasi quella « madonna involta in

---

(1) Cfr. anche Flamini, *Le opere minori di D.,* Livorno, 1910, p. 12, e Zingarelli, *Dante,* Vallardi, p. 100. Si può quindi ragionevolmente pensare che D. abbia preso a prestito una consuetudine trobadorica per giustificare i suoi amori. Cfr. Colagrosso, *Giornale,* 30, 450. Sullo schermo cfr. D'Ancona, *V. N.,* p. 44; Scherillo, *Alcuni capitoli della biogr. di D.,* Torino, 1896, p. 269, e gli esempi raccolti dal Melodia, *La V. N.,* Milano, 1911, p. 48.

(2) Barbi, *Rime,* II, lvi. Che Fioretta deva essere la prima donna amata da D., e non Violetta, come ordinariamente si crede, lo dimostra la ballata *Madonna, quel signor*: « del soave fiore Che di *novo colore*, ecc. » e inoltre i versi 18-21 della ballata *Per una ghirlandetta*, che quindi deve essere la prima.

« un drappo dormendo » — non può essere considerato altro che come un componimento « composto a freddo per fare una sottile « questione ai rimatori del tempo » (1). È infatti questo uno degli sterminati esempi di proposta per una « questione d'amore », la quale poteva avere per argomento o un dilemma erotico o un racconto novellistico o una narrazione fantastica. E che fosse proprio una « questione d'amore » da risolvere, lo dimostra il fatto che molti trovatori risposero dando il loro giudizio e la soluzione del dubbio, e che la risposta poteva essere varia a seconda della sottigliezza dei dissertatori. Dante infatti dice che « lo verace giudicio del detto sogno non fu veduto allora per « alcuno » appunto perchè, come tutte le « questioni » di tal genere, tali proposte non avevano una soluzione predisposta, ma anzi nella incertezza stessa del giudizio consisteva la loro particolare attrattiva (2). Piuttosto è curioso davvero che la vita lirica di Dante si apra con un sogno, che può davvero apparire come la più appropriata figurazione simbolica del mistico viaggio del poeta, che dalla terra doveva salire fino al cielo sulle ali dell'amore.

E su questo esempio, dopo di aver risposto con uno sguaiato sonetto, Dante da Maiano foggiò, a sua volta, una burlesca proposta di questione d'amore-indovinello, rivolgendola a diversi rimatori:

Provedi, saggio, ad esta visione,
e per mercè ne trai vera sentenza;

(1) Cfr. Barbi, *Bull.*, XI, 3. È ben lungi dal vero quindi ciò che scrive il Vossler, *D. C.*, II, p. 783. Sono rimasto a lungo dubbioso se questo sonetto sia da considerarsi scritto nel 1283, o da trasportarsi al ritorno di D. a Firenze, tanto è diverso lo stile, onde è composto, da quello delle prime rime. Ma mi confortò a porlo in questo luogo la considerazione che i poeti che risposero al sonetto, dovevano ben sapere l'anno in cui era uscito; come D. avrebbe potuto quindi falsare un fatto noto? Del resto questo dubbio lo manifesta anche il Barbi, *Bull.*, XI, 6. Intorno alle innumerevoli questioni suscitate da questa visione, vedi Melodia, *V. N.*, p. 38 e sg.

(2) Cfr. Scherillo, *Alc. cap.*, p. 222. Intorno a queste « questioni d'amore », alla loro voga e alla forma che ebbero, vedi i miei saggi in *Studi medievali*, III, pp. 49 e 603.

e che è una miscela di motivi noti di casistica amorosa (1). Dante rispose al bizzarro sonetto:

vitando aver con voi quistione
com so rispondo a le parole ornate (2).

E fu forse questa benigna risposta che indusse il Maianese a iniziare una corrispondenza con lui (3). Nella prima missiva egli propone un ' dubbio ' non nuovo: « qual è il maggior duolo in « Amore ? »:

E chero a voi col meo canto più saggio
che mi deggiate il dol maggio d'Amore
qual'è, per vostra scienza, nominare.

Dante, dopo una serie di versi rugginosi e artificiosi, risponde asserendo che

Certanamente a mia coscienza pare,
Chi non è amato, s'elli è amadore,
che 'n cor porti dolor senza paraggio.

E su questo argomento continuano i due poeti a infilare dei sonetti tenzonati, che sono pieni di scorie, di rime strane, di artifizî — certamente voluti — di tutto insomma, tranne che d'arte. Basti questo esempio a rime equivoche del nostro Dante:

Non canoscendo, amico, vostro nomo,
donde che mova chi con meco parla,
conosco ben ch'è scienza di gran nomo,

---

(1) Barbi, *Rime*, II, xxxix. La « ghirlanda », la « camicia », la « morta » sono ferrivecchi della casistica amorosa dei ' giochi partiti '. Cfr. il *partimen* di G. Faidit e compagni (Rajna, *Una questione d'amore*, nella *Raccolta dedic. al D'Ancona*, Firenze, 1901, 553), e il caso dei tre cavalieri e della camicia in Giacomo di Baisieux (Scheler, *Trouvères belges*, Bruxelles, 1876, vv. 384 sg.).

(2) Barbi, *Rime*, II, xl.

(3) Barbi, *Rime*, II, xli-xlvii. Vedi l'eccellente studio di Fl. Pellegrini, *La tenzone del Duol d'Amore tra D. A. e Dante da Majano*, nel *Bull.*, XXIV, p. 160, e quello di V. Crescini, *I sonetti del Duol d'Amore*, nel *Bull.*, XXV, p. 78.

sì che di quanti saccio nessun par l'à;
chè si pò ben canoscere d'un omo,
ragionando, se ha senno, che ben par là.

Ma un posteriore sonetto, in risposta ad un'altra ' questione ' d'amore ' dello stesso Maianese: « che 'nverso Amor non val « forza ned arte », è scritto con sciolta franchezza, e il finale consiglio di assoggettarsi di buon grado ad Amore, tradisce una certa perizia, sebbene ancora iniziale. Ad ogni modo queste rime sono un esempio di brutta imitazione di motivi e di forme della lirica toscana e guittoniana.

A questo stesso periodo mi sembra che sia da attribuire anche una serie di rime, che si potrebbero chiamare « della lontananza », le quali formano un gruppetto che, appunto perchè composto con stile ruvido e impacciato, può essere convenientemente ascritto a questo tempo.

È curioso, del resto, questo primo nucleo di poesie, perchè da una parte ci dimostra nel giovinetto poeta il desiderio, anzi quasi il bisogno, di cantare, e dall'altra ci lascia intravvedere un suo continuo sforzo per rompere la scorza rude e sgraziata, e per uscir fuori ad esprimere compitamente e finemente i suoi sentimenti.

Partitosi adunque il poeta da Firenze, e giunto ad una città, che è certamente Bologna (1), il pensiero della donna lasciata lontana, nel dolce paese, lo punge; e perciò scrive ad un suo amico Lippo, forse Pasci dei Bardi (2), una letterina in versi, nella quale fa parlare lo stesso « sonetto », che si presenta con

(1) Sull'andata di D. a Bologna, vedi Zingarelli, *Dante*, p. 111. Inoltre cfr. C. Ricci, *Dante allo studio di Bologna*, *Nuova Antologia*, XXXIII, p. 315. Veramente nessuna testimonianza sicura rimane. Cfr. Livi, *D. e i suoi primi studi*, ecc., Bologna, 1918, p. 3.

(2) Barbi, *Rime*, XLVIII e XLIX e questo *Giornale*, 2, 341. Intorno a questi due componimenti, discordi sono le assegnazioni. Il Bertacchi, *Le rime di Dante da Majano*, XVI e lo Scherillo, *Alc. cap.*, 126, lo assegnano a Dante da Majano, seguiti dallo Zingarelli, *Dante*, 710. Io, che dapprima avevo pensato che la « pulcella » fosse il sonetto *Deh, ragioniamo*, ora ho

una bella riverenza al cospetto dell'amico, per guidargli una « pulcella nuda »:

che ven di dietro a me sì vergognosa,
ch'a torno gir non osa,
perch'ella non ha vesta in che si chiuda.

Si noti l'evidenza di quest'immagine graziosa. Il servizio che Dante richiede all'amico è quello di farla rivestire di note musicali, e quindi, bene acconcia di melodici suoni, di divulgarla « sì che sia conosciuda » Segue l'epistola amorosa in versi, che è tutta disposta sopra la trama d'un ossequioso complimento, che il poeta, con aria un po' impacciata e con una finale perorazione un po' languida, umilia ai piedi della sua madonna:

Lo meo servente core
vi raccomandi Amor, [che] vi l'ha dato,
e Merzè d'altro lato
di me vi rechi alcuna rimembranza.

« Amore vi raccomandi il mio cuore, che è vostro, sì che ab-
« biate qualche pietosa memoria di me — timidamente insinua
« il poeta. — Non sono ancora giunto che già la speranza del
« ritorno mi sorride »:

mi tien già confortato
di ritornar la mia dolce speranza!

« E la dimora lungi da voi sarà breve, egli continua, perchè la
« mente si volge sempre con desiderio verso di voi »:

Deo, quanto fie poca addimoranza,
secondo il mio parvente!
chè mi volge sovente
la mente per mirar vostra sembianza.

---

corretto l'errore e credo che l'assegnazione del Barbi sia sicura. Il cominciare con un settenario (ZINGARELLI, *Dante,* 359) dimostra che *Lo meo servente* è assai giovanile.

Nient'altro che una letterina amorosa è questa, come si vede, la quale termina anche colla sua brava chiusa secondo la formula ordinaria:

per che, ne lo meo gire e addimorando,
gentil mia donna, a voi mi raccomando.

E alla stessa donna sembra indirizzata anche una canzone (1), che ha qualche rassomiglianza nelle idee e nella situazione col sonetto testè riferito, perchè anch'essa ha un carattere, direi quasi, epistolare, ed è scritta coll'evidente scopo di provocare una risposta:

La dispietata mente, che pur mira
di retro al tempo che se n'è andato,
da l'un de' lati mi combatte il core;
e 'l disio amoroso, che mi tira
ver lo dolce paese c'ho lasciato,
d'altra part'è con la forza d'Amore.

Il poeta è combattuto da due sentimenti: dalla memoria del passato e dalla tristezza del presente, che lo tira a desiderare di essere vicino alla donna che ha lasciato nel dolce paese. Perciò egli prega l'amata di volergli inviare i suoi saluti:

piacciavi di mandar vostra salute,
che sia conforto de la sua vertute.

Dopo questa introduzione scolastica, dove sente di Dante soltanto quella « dispietata mente » e quel verso soave: « ver lo

(1) Barbi, *Rime*, II, l. Anche lo Zingarelli, *Dante*, p. 112, la assegna a questo periodo. E. Ciafardini, *Tra gli amori e le rime di D.*, Napoli, 1919, p. 19, seguendo il Lamma, *Questioni dantesche*, Bologna, 1902, crede che questa canzone sia del tempo dell'esilio e si colleghi colla 'montanina'. Giustamente il Corbellini in questo *Giornale*, 77, 55, rileva invece in essa « alcunchè d'impacciato e di convenzionale », sì che opina si debba collocare tra le opere « relativamente giovanili ». Per me non ho alcun dubbio che sia del periodo bolognese.

« dolce paese c'ho lasciato », il poeta continua più baldanzosamente:

piacciavi, donna mia, non venir meno
a questo punto al cor che tanto v'ama.

E questo franco accento di sincerità si rinnova ad ogni principio di strofa:

Se dir voleste, dolce mia speranza,
di dare indugio a quel ch'io vi domando,
sacciate che l'attender io non posso;
ch'i' sono al fine de la mia possanza.

E ancora:

E voi pur sete quella ch'io più amo,
e che far mi potete maggior dono,
e 'n cui la mia speranza più riposa.

E finalmente:

Dunque vostra salute omai si mova,
e vegna dentro al cor, che lei aspetta,
gentil madonna, come avete inteso.

C'è dell'ingenuità graziosa in questi versi, e l'espressione è più qua più là efficace e propria, perchè mossa da un vero sentimento; ma il resto delle stanze è quasi sempre duro e artificioso, come se il poeta si sentisse intricato dentro il lungo viluppo delle strofe e stentasse a sbrogliarsi e a condurre fino al fondo di esse il discorso poetico. Compaiono inoltre in questa canzone le saette e l'Amore della vecchia scuola, e quelle forme di esaltazione, alla foggia provenzale, che erano proprie della poesia toscana.

Questi stessi difetti di rudezza e di stento si notano anche in un sonetto di argomento non amoroso (1), ch'egli scrisse du-

(1) Barbi, *Rime,* II, li. Oltre il Carducci, *Delle rime di D., Opere,* VIII, Bologna, 1893, cfr. C. Ricci, *Pagine dantesche,* Città di Castello, 1913, p. 43, e Fl. Pellegrini, *Di un sonetto sopra la torre Garisenda,* Bologna, 1890;

rante il suo soggiorno a Bologna, dove gli amici gli fecero, almeno per una volta, lasciar da banda Fioretta. Era forse uno scherzo agli studenti novellini quello che veniva fatto proponendo loro di giudicare quale delle due principali torri della piazza fosse la maggiore. Dante, come gli altri, non capì guardando, quello che avrebbe dovuto capire « a ragion senza ve- « duta », e venne gabbato. Gli occhi miei (mal lor prenda!), dopo di aver guardato con tutte le cure la Garisenda, non riuscirono a conoscer quella « ch'è la maggior de la qual si favelli »; perciò io non voglio più far la pace con essi; nè potrebbero far degna ammenda che acciecandosi, chè per loro colpa « dolenti Son li « miei spirti per lo lor fallire »;

> e dico ben, se 'l voler non mi muta,
> ch'eo stesso li uccidrò que' scanoscenti.

Questo sonetto ha un suono tale che sembra scritto per venir letto in una brigata festevole, forse in quella cui doveva collo scotto pagare il suo fallo. Certo la chiusa esagerata e la forma concettistica fanno pensare piuttosto a una lettura burlesca, che a un componimento di indole artistica; quale invece vorrebbe essere l'altro sonetto (1) *Deh ragioniamo*, che io penso sia pure da ascrivere al ciclo bolognese:

> Deh, ragioniamo insieme un poco, Amore,
> e tra'mi d'ira, che mi fa pensare.

Il pensiero della donna amata insegue il poeta nel suo viaggio,

---

ma più specialmente Fr. Filippini, *Il sonetto di D. sulle due torri,* in *Archiginnasio,* X, 1915, e *Bull.,* XXII, 269. Recentemente ritornò sull'argomento E. Lovarini, *Il sonetto per la Garisenda,* Bologna, 1920, sostenendo la tesi del Carducci. Ma cfr. Barbi, *Studi danteschi,* III, p. 155; e inoltre la nota di V. Cian nella *Gazzetta del Popolo* (13 febbraio 1921); e questo *Giorn.,* 77, p. 145.

(1) Barbi, *Rime,* II, lx, lo pone un po' più giù, io sarei inclinato ad assegnargli questo posto, anche per la irregolarità della rima. Vedi Zingarelli, *Dante,* p. 362.

ed egli lascia che la fantasia lo guidi, e prega che gli parli di lei:

certo il viaggio ne parrà minore
prendendo un così dolze tranquillare.

Come è gioioso il ritorno dicendo sempre della donna amata! — Ma perchè tu, o Amore, — chiede il poeta — vieni a tenermi compagnia? Dimmi la causa del tuo continuo inseguimento, dilla, chè io disgombrerò la mente per sentir le tue parole! —

chè la mia mente il mio penser dipone,
cotal desio de l'ascoltar mi vene.

Graziosa è quest'ultima figurazione, ma nel complesso però questo sonetto non si stacca gran che dagli altri che abbiamo finora esaminati.

Le rime di questo periodo iniziale hanno un valore soprattutto storico, come quelle che ci dimostrano i primi tentativi poetici di Dante. Non è chi non veda e non senta in esse l'influsso continuo della poesia toscana, anzi guittoniana.

Se non ce lo dicessero le parole greggie disseminate dovunque, la forma spesso ispida e contorta e la mancanza di squisitezza, ce ne darebbe una sicura attestazione l'uso del commiato alla fine della canzone, le rime equivoche e la forma del sonetto rinterzato (1). In verità però c'è una qualche differenza tra le rime dei Toscani guittoneggianti e quelle di Dante. Oltre ad una saldezza maggiore di composizione e a una speciale armonia, onde senti spesso risuonare anche queste liriche, abbiamo già notato dei guizzi che indicano un'anima poetica. Il giovane non aveva ancora trovata la sua strada, ma già sentiva il bisogno di esprimere, per mezzo di figurazioni artistiche, i sentimenti che andavano pungendo il suo cuore, e che derivavano da una sovrabbondanza di fantasia e di sensibilità.

---

(1) Vedi Bertoni, *Il Duecento,* Vallardi, pp. 89 e 271.

E questa è la ragione per cui tutti questi versi hanno un carattere, direi quasi realistico, sono scevri di qualsiasi accenno mistico o ideale e lasciano soltanto sfuggire talora le ingenue voci del cuore.

Ma il poeta ritorna a Firenze: nel « dolce paese » dove già trillavano, come rondini per il cielo sereno, i sonetti soavi e le ballate melodiose, e Primavera e Lagia e Mandetta rappresentavano dolci fantasmi e sogni d'amore. Il soggettivismo e la musicalità, caratteri essenziali, come vedemmo, della rinnovata espressione lirica informavano già le « nuove rime ». Le noiose imitazioni, le situazioni sempre eguali, la disarmonia e la rozzezza, che irrigidivano i legnosi versi di guittoniani, tutti intenti a trastullarsi in bisticci puerili, in goffi concettismi e in ogni sorta di rime equivoche e difficili, stavano svanendo dinanzi ai nuovi raggi luminosi. La diretta espressione di fini e delicati stati d'animo s'era sposata colla musica, si che melodiosi suoni rivestivano colla loro vocale armonia le fulgenti immagini amorose. Guido Cavalcanti aveva tolto la gloria della lingua al primo Guido, e con lui Lapo Gianni e Gianni Alfani spandevano i loro versi (1), che erano canori come gorgheggi di rosignuoli. L'« amistà » che Dante dichiara di aver avuto col Cavalcanti e i continui richiami affettuosi a lui e alla loro amicizia, i versi inoltre che si scambiarono a vicenda, ci dànno la sicura prova che ben presto una stretta corrispondenza di affetto legò i due poeti. E le liriche di Guido dovettero essere come una rivelazione per l'anima di Dante, che sotto l'afflato delle nuove intuizioni si rinnovò, e ritrovò una nuova sua via. Il principio della libera ispirazione lo confortò a dischiudere la sua anima, e a concedersi liberamente ai voli della sua esuberante fantasia; le vivide e musicali espressioni lo portarono a togliere le rozze incrostazioni alle sue rime e ad esprimere i suoi sentimenti con

(1) Intorno a queste relazioni tra D. e i vari poeti del ' dolce stile ', oltre Zingarelli, *Dante*, p. 101, e Vossler, *La Div. Comm.*, II, p. 781 e sg., vedi Barbi, *Un sonetto e una ballata d'Amore*, Firenze, 1897, *Studi*, p. 110.

fine grazia e delicata virtù. Ed ecco la ballata — connubio del fine spirito pensoso colla fresca forma del popolo — esce a far la prima mostra di sè nell'opera lirica di Dante e a esalare il suo soave profumo.

Per una ghirlandetta
ch' io vidi, mi farà
sospirare ogni fiore.
I' vidi a voi, donna, portare
ghirlandetta di fior gentile,
e sovr'a lei vidi volare
un angiolel d'amore umile;
e 'n suo cantar sottile
dicea: « Chi mi vedrà
lauderà 'l mio signore ».
Se io sarò là dove sia
Fioretta mia bella [a sentire],
allor dirò la donna mia
che port' in testa i miei sospire.
Ma, per crescer desire,
mia donna verrà
coronata da Amore.
Le parolette mie novelle,
che di fiori fatto han ballata,
per leggiadria ci hanno tolt'elle
una vesta ch'altrui fu data;
però siate pregata,
qual uom la canterà,
che li facciate onore.

Fresco come quello di una poesia popolare è lo spunto di questa ballata (1); è come un alito di amore che accarezza la fantasia, così come la leggiadra vista della donna, coronata di fiori, accende la mente del poeta. Ma l'influsso del Cavalcanti e degli

(1) Barbi, *Rime,* II, lvi, e dello stesso, *Alla ricerca del vero Dante,* in *Marzocco,* 1910. Del resto D. stesso al v. 20-21 riconosce la sua imitazione.

amici suoi, come Dante stesso confessa, è manifesto. L'orecchio, attraverso i versi di Dante, sente l'armonia di quest'altri ad esempio:

Fresca rosa novella,
piacente primavera.

Solo che le immagini di Guido sono più mature, più solide, pur apparendo circonfuse di un serico velo fluttuante; queste di Dante sono più giovanili e quindi più vaporose e leggere, più « gracili » (1). Mentre infatti le prime movenze della ballata sono leggiadre con sfumature soavi di fantasia, e quindi di forma, la fine è invece un po' confusa e manchevole. Ma quanta dolcezza in questi versi delicati! La donna incoronata di una ghirlandetta di fiori, un angiolel d'amore che vola sopra di essa, cantando la sua beatitudine, mentr'essa, fiore tra i fiori, siede umile in tanta gloria, è una scena di grande vivacità e finezza, che ci dice quale sovrabbondanza di fantasia dimostrasse Dante fin dagli inizi del suo canto e con quanta sveltezza assimilasse gli spiriti della nuova poesia fiorentina. Egli ormai lasciava libero sfogo alla sua fantasia, che navigava per il mare dei sogni e degli incanti.

Un mare infinito, un vascello incantato, tre poeti e tre donne amate compongono la nuova scena amorosa. La nave corre senza impedimento sopra le onde azzurre senza burrasca; e gli amanti son tutti lieti per la comunione della loro gioia, sì che in essi di stare insieme va crescendo il desio. Le tre donne gentili guardano ai loro poeti e con essi parlano dolcemente d'amore; e la nave corre senza impedimento sopra le onde azzurre senza burrasca, e naviga lontano verso il porto dei sogni.

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vasel, ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;

(1) L'aggettivo è del Carducci, *Op. cit.*, e viene ripetuto anche dallo Zingarelli, *Il Canz.*, p. 155.

sì che fortuna od altro tempo rio
non .ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.
E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore:
e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi (1).

È questa la prima figurazione artistica completa che Dante abbia composto. Sia la concezione complessiva, che i particolari tutti della visione sono l'immagine immediata di uno stato d'animo veramente lirico, risultante cioè da un connubio del sentimento colla fantasia. Non solo, ma questo sonetto, a rime perfette, sebbene risenta anch'esso del « dolce stile », pure ha una sua particolare originalità, in quanto è tutto soffuso da uno spirito che direi « romantico ». In esso non appare infatti il poeta intento a fissare una sua illusione dentro di una poetica realtà? È il desiderio illusivo che si trasmuta in lirica essenza vivente e che trama col suo sospiro delicato questa fine tela di sogno.

Ma la donna gentile, che Dante aveva, per anni e mesi, cantata ed amata, che pur in « una pistola sotto forma di serven- « tese » aveva glorificato fra « sessanta le più belle donne de « la cittade » concedendole il posto d'onore « sul numer de le « trenta » (2), la dolce Fioretta « convenne che si partisse de la

---

(1) Barbi, *Rime,* II, lii. Questo sonetto ha una letteratura; a noi basta rimandare al commento del Carducci, *Op. cit.,* p. 21, ad alcuni curiosi riaccostamenti dello Scherillo, *V. N.,* p. 19, e al Barbi, *Studi sul Canzoniere di Dante,* Firenze, 1915, p. 110 per il testo. Ricorda che anche il Cavalcanti aveva figurato « adorni legni in mar forti correnti ». Vedi anche Zingarelli, *Dante,* p. 102. Questo sonetto mi ha sempre fatto venir in mente i *romanzi brettoni.* Che sia stato scritto da D. dopo la lettura di uno di questi?

(2) *V. N.,* VI, e D'Ancona, *V. N.,* p. 45, e Melodia, *V. N.,* p. 53.

« sopradetta cittade e andasse in paese molto lontano » (1). Il pensiero del poeta rimane sbigottito e dolorante: essa se ne andava portandosi dietro il suo cuore. E l'anima angosciata si lamenta si che solo le parole di Geremia, molli di pianto, gli sembrano appropriate alla sua pena:

O voi che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate
s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave:
e prego sol ch'audir mi sofferiate,
e poi immaginate
s'io son d'ogni tormento ostale e chiave.

Questo principio, che è tolto dai libri sacri, ma che risente anche dei modi del Cavalcanti (2), è espresso con vivacità, e cosi i versi seguenti, che vogliono rappresentare lo stato d'animo del poeta « leggiadro », cioè raggiante di gioia per l'amore che lo possedeva; ma migliori sono le due terzine:

Or ho perduta tutta mia baldanza,
che si movea d'amoroso tesoro.

È l'appassionata espressione di un sentimento tenero ed intenso, che nasce dal contrasto acerbo tra la gioia antica e la tristezza presente, mentre nello sfondo una donna piangendo si diparte: una donna ch'era « un amoroso tesoro ». E il poeta si rimane struggendosi di dolore, mentre nel viso doveva mostrare allegrezza,

di fuor mostro allegranza,
e dentro da lo core struggo e ploro.

Ma però, se la forma tenta di elevarsi e di rendersi più intensa e più calda, pure senti dentro ancora un certo stridore, specialmente nelle rime, e un certo sforzo.

---

(1) *V. N.*, VII.

(2) Vedi, ad es., il sonetto: *Voi, che per gli occhi*. Circa la relazione di questo sonetto doppio con Beatrice, vedi la giusta osservazione del Flamini, *V. N.*, pp. 15 e 19.

Questi difetti si notano anche nei due sonetti seguenti (1); i quali sono più tosto due esercitazioni, che due espressioni di sentimento. L'inizio del primo:

> Piangete, amanti, poi che piange Amore,
> udendo qual cagion lui fa plorare.

è franco e vivace, ma i rimanenti versi racchiudono una serie di concetti. È degna di nota soltanto la tendenza del poeta, che qui dapprima si manifesta, di rendere plasticamente una scena: ecco infatti come immagina Amore:

> ch'io 'l vidi lamentare in forma vera
> sovra la morta imagine avvenente;
> e riguardava ver lo ciel sovente.

Ma concetti e torte rime travagliano ancor più l'altro sonetto, pieno di invettive comuni contro la morte (2). *Morte villana, di pietà nemica;* dove il tentativo del giovane poeta a voler rendere un certo suo sentimento di forza e di potenza, degenera poi nello sforzo; come, ad esempio, nel verso « lo tuo fallar « d'onni torto tortoso », che ricorda le rime equivoche della scuola toscana. La fine però risente delle forme del secondo Guido (3) e preannunzia le rime della laude:

> Chi non merta salute
> non speri mai d'aver sua compagnia.

Lunga e profonda era stata la passione per questa donna, ma in cuore giovanile l'amore è come una piccola ferita che il tempo presto rimargina. Infatti il poeta si deve partire « de la sopra- « detta cittade ed ire verso quelle parti dov'era la gentile donna « ch'era stata *sua* difesa, avvegna che non tanto fosse lontano

---

(1) *V. N.*, VIII.

(2) Cfr. Melodia, *V. N.*, p. 64, e Scherillo, *V. N.*, p. 88.

(3) Cavalcanti, *Avete 'n voi li fiori*; in questo sonetto è svolto lo stesso concetto.

« lo termine de lo *suo* andare, quanto ella era ». Per la strada, sebbene circondato dalla compagnia di molti cavalieri, il giovane cavalca lungo il « fiume bello e corrente e chiarissimo », pensando già ad un'altra donna, che certamente l'avea colpito prima della partenza (1). Lungo la via infatti gli si presenta Amore disbigottito e pensoso. Egli viene per ritornargli il cuore che Fioretta, partendo, aveva recato seco e per confortarlo all'amore verso un'altra donna bella e cortese, ch'egli già ben conosceva (2):

> Cavalcando l'altr'ier per un cammino,
> pensoso de l'andar che mi sgradia,
> trovai Amore in mezzo de la via
> in abito leggier di peregrino.

Come più fresca e vivace è questa figurazione che le altre che rappresentano il solito dio maestoso colle consuete frecce! Il poeta viene isgranchendo il suo stile e rappresentando le sue immagini con figurazioni lucenti, se pur non nuove del tutto (3):

> e sospirando pensoso venia,
> per non veder la gente, a capo chino.

Egli è triste, poichè è doloroso il dire addio all'amore, dopo di aver tanto amato. Ma nel punto istesso della mestizia, Amore si trasforma rientrando nel petto del poeta e sostituendovi un altro affetto:

> Allora presi di lui sì gran parte,
> ch'elli disparve, e non m'accorsi come.

Così fu che Dante passò ad amare un'altra donna, e con maggiore intensità che la prima.

---

(1) Dante veramente nella *V. N.*, IX, dice che si allontanava tristemente da Firenze per amore di Beatrice. Ma vedi Flamini, *V. N.*, pp. 19 e 20.

(2) *V. N.*, IX. Sul significato del verso « in abito leggier di peregrino », vedi Barbi, *Studi danteschi*, vol. II, p. 105.

(3) Cfr. Melodia, *V. N.*, p. 73.

S'inizia questa relazione con una ballata *Madonna, quel signor che voi portate* (1), che è una vera e propria 'dichiarazione d'amore': « Madonna, Amore che portate negli occhi, mi dà si- « curezza che voi sarete pietosa verso di me; però che dove è « grande bellezza, ivi è anche tutta bontà. Perciò io conforto la « mia speranza, la quale sarebbe perduta se Amore non le desse « valore

con la sua vista e con la rimembranza
del dolce loco e del soave fiore
che di novo colore
cerchiò la mente mia,
merzè di vostra grande cortesia ».

Il « soave fiore », che di novo colore cerchia la mente del poeta, è la viola, poichè la nuova madonna si chiama « Violetta »: il cuore, avido di amore, è passato da un fiore ad un altro. E la nuova passione prorompe tosto in un lirico canto, che sogna ed esalta (2):

Deh, Violetta, che in ombra d'Amore
negli occhi miei sì subito apparisti,
aggi pietà del cor che tu feristi,
che spera in te e disiando more.

Tutta d'un getto è questa ripresa, esplosione spontanea di un cuore che ama; sì che le forme, pur viete, si colorano di nuova vita sotto l'èmpito dell'affetto e si tramutano in una calda espressione poetica. E il nome soave dell'amata viene ripetuto ancora

---

(1) Barbi, *Rime,* II, lvii. Cfr. Barbi, *Bull.,* XI, 33.

(2) Barbi, *Rime,* II, lviii. Intorno a questa poesia che diede luogo a tante discussioni, vedi A. Zenatti, *Violetta e Scocchetto,* Catania, 1899, e Barbi, *Studi,* p. 523. Il Grandgent, *The Ladies of Dante's Lyrics,* Cambridge 1917, che io conosco soltanto attraverso la recensione del Torraca in questo *Giornale,* **75**, p. 272, ne ha fatto l'oggetto di una lettura. Non mi pare che il Ciafardini, *Op. cit.,* p. 9, abbia colto nel segno circa il carattere di questa poesia; meglio il suo recensore: *Giornale,* **77**, p. 56.

dal poeta, quasi che gli produca un vivo godimento il ridire il dolce suono, che ricorda il viso soave:

> Tu, Violetta, in forma più che umana,
> foco mettesti dentro in la mia mente
> col tuo piacer ch'io vidi:

Con che nota precisa è colto l'attimo del consenso! « Tu hai « provato piacere, ed io l'ho visto, sì che il cuore s'è acceso « fieramente ». E ancora insiste in questa corrispondenza da parte della donna dalla quale implora salute:

> Poi con atto di spirito cocente
> creasti speme, che in parte mi sana
> là dove tu mi ridi.

Qui è sorpreso e fissato con gioiosa baldanza il guizzo fuggevole della gioia di Violetta: essa ha sorriso! E nel cuore di lui è entrata francamente la speranza.

> Deh, non guardare perchè a lei mi fidi,
> ma drizza gli occhi al gran disio che m'arde,
> chè mille donne già per esser tarde
> sentiron pena de l'altrui dolore.

Meno intensa è la fine: « a te non basti ch'io m'affidi soltanto « alla speranza, ma concedimi pur il tuo amore, sì che sia sazio « il gran disio che m'arde; e ciò ti gioverà di fare, poi che molte « donne già si pentirono di aver tardi accordato il loro cuore ». Un'armonia soave, una vaporosa visione, come di sogno, governata da un dolce nome, che ricorda un aulente fiore e un pallido colore, investono e informano questa ballata tutta. Così ancora la mente del giovine si perde tra fantasimi dolci e sogni d'amore (1).

(1) Il Barbi, *Rime*, II, LIX e LXII, assegna a questo periodo altri due sonetti: *Volgete li occhi a veder chi mi tira* e *Com più vi fere Amor co' suoi vincastri*. In verità sono due composizioni intricate e artificiose, le quali, se mai, servirebbero a dimostrare l'inizio in D. della tendenza alle

Ma da questo cielo eccelso sembra che il poeta discendesse a poco a poco giù verso terra. Certo doveva essere soddisfatto delle sue cose amorose, se ripeteva ad un amico che Amore

sol può tutt'allegrezza dare
e suoi serventi meritare a punto (1).

Ad ogni modo il negato saluto di Beatrice e la implicita confessione dello stesso Dante ci dicono in maniera sicura ch'egli in questo tempo dovette darsi a una vita alquanto spensierata, dedita ai piaceri del mondo e dell'amore, non certo del tutto ideale. Perciò potrebbe benissimo acconciarsi a questo suo stato d'animo il sonetto « Sonar bracchetti » (2), poi che in questo egli appare tutto affaccendato nelle occupazioni della caccia e dei giovanili passatempi.

Sonar bracchetti, e cacciatori aizzare,
lepri levare, ed isgridar le genti,
e di guinzagli uscir veltri correnti,
per belle piagge volgere e imboccare
assai credo che deggia dilettare
libero core e van d'intendimenti!

La descrizione della « battuta » e dell'affaccendato movimento dei cani e dei cacciatori è viva e colorita; quel verso « e di « guinzagli uscir veltri correnti » ha un suono del tutto dantesco; e l'uscita « libero core e van d'intendimenti » è una fresca rappresentazione del giovane tutto intento al suo maschio esercizio,

---

espressioni aspre, alle rime forti e ai verbi intensamente metaforici. Solo la seconda parte del primo sonetto ha una mossa graziosa e notevole. Amore

pingevi una donna sì gentile,
che tutto mio valore a' piè le corre;
e fammi udire una voce sottile
che dice: « Dunque vuo' tu per neente
a li occhi tuoi sì bella donna torre? »

(1) Barbi, *Rime,* II, lvii.

(2) Barbi, *Rime,* II, lxi. Anche il Barbi pone il sonetto in questo luogo e la sua autorità mi dà conforto. Cfr. anche Zingarelli, *Dante,* p. 94.

sgombro da ogni pensiero. Ma ecco che fra la gioia della caccia s'insinua nella mente del poeta un pensiero che lo sorprende: l'amore. E la figura della donna amata gli si presenta dinanzi, sì che spontaneo ne risulta il confronto tra le gioie della caccia e quelle dell'amore. Non era gioia maggiore forse quella che gli procurava la bellezza di una donna gentile? Il gaio sembiante di Violetta adunque non era più attraente che il selvaggio piacere della caccia?

Ed io, fra gli amorosi pensamenti,
d'uno sono schernito in tale affare.
E dicemi esto motto per usanza:
« Or ecco leggiadria di gentil core,
per una sì selvaggia dilettanza
lasciar le donne e lor gaia sembianza! »

Così si conchiude il primo periodo della lirica dantesca, la quale, partitasi dalla imitazione delle rime di tipo guittoniano che dominavano allora in Firenze, attraverso l'influenza dell'opera cavalcantesca, giunge finalmente a crearsi una espressione poetica propria, che ha come suoi caratteri specifici una tenue e delicata armonia e una figurazione vaporosa e sfumata dei sentimenti che agitavano il suo spirito. In queste rime però manca ogni idea di trascendenza e ogni intuizione del divino attraverso i fatti reali; qui la realtà, benchè avvolta fra serici veli, è sempre dominante, ed è essa che ispira e determina le varie espressioni liriche, le quali sono bensì foggiate sulle forme del « dolce stile », ma hanno però una loro particolare e ben distinta figura.

* * *

Ma a questo punto la mente di Dante subisce un improvviso mutamento. « Dico che in poco tempo la (Violetta) feci mia « difesa tanto, che troppa gente ne ragionava oltre li termini « de la cortesia; onde molte fiate mi pensava duramente. E per « questa cagione, cioè di questa soverchievole voce che parea

« che m' infamasse viziosamente, quella gentilissima, passando « per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo salutare » (1). Che era avvenuto? Si badi che fin qui di Beatrice il poeta non ha fatto che un solo fuggevole cenno, come adunque ora improvvisamente entra nel campo spirituale del poeta questa donna con sì grande potenza da scardinare il suo cuore e da annidarsi in esso per tutta la vita? Come mai questo amore incomincia proprio quando finisce?

Dante, come vedemmo, aveva probabilmente avuto da Beatrice la prima impressione d'amore, e per essa aveva sentito il primo palpito del suo cuore giovanile. Orbene, questo sentimento — come egli afferma — non lo aveva lasciato, anzi lo pungeva, quando gli si presentava dinanzi la persona della donna amata, la quale, sia colla vista sia col saluto, produceva in lui quel tremore e quello smarrimento appunto che i giovani tutti provano (quando l'infamia del vizio non li abbia corrotti dalla puerizia) verso la donna che primamente amano davvero. « E quando « questa gentilissima salute salutava, non che Amore fosse tal « mezzo che potesse obumbrare a me la intollerabile beatitudine, « ma elli quasi per soverchio di dolcezza divenia tale, che lo « mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento, « molte volte si movea come cosa grave inanimata » (2). Ma però questo sentimento ingenuo e naturale, era stato « obumbrato », per dirla col poeta, da altri amori, che i piaceri della vita giovanile e le soddisfazioni dei sensi avevano alimentato e favorito. Che la pratica amorosa con Violetta fosse di natura sensuale (3), o che almeno dalla gente venisse così considerata, lo dice il

---

(1) *V. N.*, X. Vedi D'Ancona, *V. N.*, p. 50: « Dantè era trascorso troppo oltre, ecc. ».

(2) Esempi di provenzali furono riferiti a iosa, sia di tremore che di smarrimento; ma giustamente il Bazzi, *Op. cit.*, p. 988, oppose al Wechssler, *Op. cit.*, che queste sono espressioni di effetti ordinari e naturali. Cfr. anche Gorra, *Op. cit.*, p. 179.

(3) Intorno alla sensualità di D., vedi le giuste osservazioni del Vossler, *D. C.*, II, p. 817.

poeta stesso: « la voce parea *m'infamasse viziosamente* ». Ora Beatrice, che — come pare — doveva aver intuito l'amore di Dante, e forse con mente benigna (1), poi che s'accorse che il poeta non solo le preferiva un'altra, ma che con essa si comportava in modo da essere infamato per la città, sdegnata, gli tolse il saluto.

Dante, a questo inaspettato avvenimento, è giunto da tanto dolore che, « partito me da le genti, — com'egli dice — in so- « linga parte andai a bagnare la terra d'amarissime lagrime » (2). In lui da una parte viene a crollare la sicurezza ch'egli aveva riposta nella donna ch'egli vagheggiava come il suo ideale amoroso; dall'altra viene ad acquistare il sospetto che Beatrice avesse avuto una qualche benevolenza per lui, e questo proprio nel momento in cui essa lo avvolgeva nel suo disdegno. Il contrasto fra questi sentimenti fa sì che il negato saluto della donna rinfocoli in lui l'antica fiamma, che si ravviva e risuscita tramutandosi in ardente amore. Poi che Beatrice aveva bevuto « alla fontana dell'odio », egli beveva a larghi sorsi « alla fon- « tana dell'amore » (3). Ed ora davvero l'anima del poeta, che s'era perduta dietro a false apparenze di bene, è in tempesta, poi che vede ciò che ha perduto e dubita di poterlo giammai riacquistare. Beatrice ora, « come amor vuol », viene a colo-

(1) Che B. avesse dimostrato una qualche simpatia — come si direbbe oggi — per lui, D. non lo dice mai espressamente. Ma mi sembra necessario ammettere una qualche benignità da parte di B. Se no, infatti, perchè ella avrebbe dovuto adontarsi tanto dell'amore del poeta per Violetta? Inoltre si badi che nella canzone *E' m'incresce*, D. asserisce che gli occhi di B. « piani, « soavi e dolci ver me si levaro »; non solo, ma aggiunge ch'essi avevano l'espressione di chi dice: « Noi porteremo pace al tuo cuore » e questo avveniva « alcuna volta ». E soggiunge finalmente che B., quando si accorse ch'egli era ben tutto innamorato « con le insegne d'amor *diede* la volta », che vorrà ben dire ch'essa mutò mente, cioè da benigna divenne crudele. Del resto, come vedremo, vi sono qua e là altri accenni velati a questa corrispondenza di B.

(2) *V. N.*, XII.

(3) Questo mi sembra il solo processo possibile, perchè possa un amore incominciare proprio quando finisce.

rarsi nella sua mente come la ragione tutta della sua vita, anzi come la sua stessa vita (1). Senza di lei, che gli è rimasto? In questo stato d'animo che oscilla tra la disperazione di perdere la sua fonte di felicità e la speranza di poterla in qualche modo riacquistare, egli tenta di ottenere il perdono e la pace dalla donna amata (2).

> Ballata, i' vòi che tu ritrovi Amore,
> e con lui vade a madonna davante,
> sì che la scusa mia, la qual tu cante,
> ragioni poi con lei lo mio segnore.

« Presèntati a lei, che è adirata con me, e con dolce suono dille: « — Madonna, colui che vi ama vi prega di por mente alle « ragioni ch'egli vuole esporvi. Egli è tutto smarrito: vi ama, « dunque, come vi amò sempre; che vale se ha guardato altra « donna, quando il suo cuore è sempre stato vostro? Ed è stato, « nell'intima sua vita, fin dal primo giorno, tutto vostro davvero:

> tosto fu vostro, e mai non s'è smagato.

« Fate adunque che Amore mi rechi il vostro perdono e che il « rasserenato vostro sembiante mi apporti la pace —:

> e s'ella per tuo prego li perdona,
> fa' che li annunzi un bel sembiante pace ».

---

(1) Incomincia qui quel lavorìo di edificazione dell'immagine della donna amata, ch'egli poi doveva — in certa maniera — sostituire all'originale e amare come creazione luminosa del suo spirito. Egli inizia questo processo colla stessa trasformazione che avviene nel suo sogno del *Purg.*, XIX, 10. Non che B. sia da paragonarsi colla « donna balba », ma la trascolorazione dell'oggetto amato avviene anche qui « come amor vuol », cioè a seconda del desiderio e del bisogno fantastico del poeta.

(2) *V. N.*, XII. Il Barbi, *Bull.*, XI, 5, sarebbe propenso a crederla scritta da D. più tardi durante la composizione prosastica della *V. N.* In verità a me sembra ciò piuttosto possibile che verisimile. Nè il giudizio severo intorno al valore estetico di questa ballata dato dal Casini, *La V. N.*, Firenze, 1890, io condivido del tutto: c'è sì della durezza e qualche forma arcaica, e perciò anche non mi sento portato ad accostarmi alla ipotesi del Barbi, ma nel

E questa acuta incertezza tra la speranza e il timore gli spreme dal cuore dei versi contorti e spezzati, ma pieni di un'accorata ambascia:

Tutti li miei penser parlan d'Amore (1),

« ma il mio cuore è tirato ora a maledirlo ora a lodarlo: ora « spero ora piango, solamente tutti i miei spiriti s'accordano nel « chiedere pietà ' tremando di paura che è nel core ' ».

Ond'io non so da qual matera prenda;
e vorrei dire, e non so ch'io mi dica:
così mi trovo in amorosa erranza!

E i nuovi tristi pensieri vengono espressi dal poeta in una forma che incomincia a staccarsi dalla leggera graziosità delle anteriori liriche; e la forza e la maturità della immagine fantastica specialmente incominciano ad affermarsi nelle due canzoni del rimpianto.

Nella prima il poeta si lamenta esponendo la grama sua condizione spirituale:

Lo doloroso Amor che mi conduce
a fin di morte (2),

incomincia a produrre in lui un sentimento nuovo: l'immagine della morte gli appare ora dinanzi, non come la materia di un complimento alla foggia provenzale o come una macchia pittorica di chiaroscuro nella luminosità delle ballate, ma bensì come

---

complesso mi sembra garbata e vivace, e corrispondente sopra tutto al suo scopo, che era quello di dimostrare la continuità dell'amore del poeta e di implorare la pace.

(1) *V. N.*, XIII. Per le varie interpretazioni cui dettero luogo parecchi passi di questo sonetto, cfr. Melodia, *V. N.*, p. 97.

(2) Barbi, *Rime*, II, lxviii, pone questa canz. dopo *E' m'incresce*. A me sembra più opportuno porla prima per il valore e l'intensità minore del componimento, e anche perchè questa, che, secondo me, sarebbe la seconda, incomincia colle mosse stesse della prima: *La dispietata mente*. Circa la scena dell'oltretomba cfr. Barbi, *Bull.*, IV, 8 e X, 98.

un sentimento sincero di desiderio, e una forma di risoluzione del processo amoroso. L'idea profonda di Guido Cavalcanti incomincia a penetrare per entro della mente commossa e ad allungare sue radici: dopo il sereno nitore della forma, nell'anima di Dante incominciano ad insinuarsi anche le idee dell'amico, che ora egli intuisce, appunto perchè si trova in una condizione d'animo propizia ad accoglierle (1). Il valore della morte non ha però in lui l'intensità che ha in Guido: c'è ancora del sovrapposto e del fittizio:

E 'l viver mio (omai esser de' poco)
fin alla morte mia sospira e dice:
« Per quella moro c'ha nome Beatrice ».

Ma il suono del dolce nome riaccende l'amore e rinnova il senso della sua passione:

E de la doglia diverrò sì magro
de la persona, e 'l viso tanto afflitto,
che qual mi vederà n'avrà pavento.

Ma il pensiero della morte, che è dominante, ritorna e lo riprende: « l'anima se ne girà trista, ma, poi che 'l corpo sarà « consumato, si presenterà dinanzi al Creatore col suo inseparabile amore; e qualora essa venga giudicata degna di pena per il « vaneggiare ch'ella fece in questo amore che l'ha distrutta, non « ne paventerà; chè la dolce immagine della donna, per la quale « è morta, rimanendo sempre fissa in lei, le impedirà di sentire « nella sua estasi ogni tormento e martirio ».

Morte, che fai piacere a questa donna,
per pietà innanzi che tu mi dis(c)igli,
va da lei, fatti dire
perchè m'avvien che la luce di quigli
che mi fan tristo, mi sia così tolta.

(1) Infatti sinora nella poesia di D. non appare l'influenza del Cavalcanti che nella parte formale e musicale — oserei dire — della lirica. Da questo punto invece incominciano a manifestarsi nell'opera di D. anche le idee che informavano la poesia dei due Guidi.

Con un ultimo grido alla morte, associato con una suprema invocazione all'amore, si chiude questa canzone desolata. È notevole in questo componimento, che però più qua più là ha delle espressioni un po' torbide e confuse e qualche forma greggia e slegata, quella scena nell'oltre tomba, che richiama alla mente, in parte, quella del Guinicelli. Questa di Dante è, senza dubbio, meno viva e drammatica di quella del Bolognese, ma, in compenso, è più tosto evidente in essa il tentativo di allargare la figurazione e di riprodurre un vero e proprio *modo di vita* dell'anima dopo la morte. È ancora il primo germe questo, che vedremo di poi sempre maggiormente svolgersi e crescere fino alla intuizione di tutta la esistenza ultraterrena (1).

Ma un sentimento ancor più intenso e serrato domina la seconda canzone del rimpianto. Questa rappresenta la piena dei sentimenti che agitano il cuore dell'amante abbandonato: l'incertezza, la speranza, il grido dell'amore e i lusingatori ricordi del passato si succedono e si snodano nelle strofe accorate e angosciose. Tutta la sua vita d'amore egli ritesse dinanzi alla mente della donna amata, accomunandola colla vita di lei; e grida alla fine « chiamando misericordia a la donna de la cortesia, e di- « cendo: — Amore, aiuta lo tuo fedele ». Dapprima il poeta esprime affannosamente il suo stato (2):

> E' m'incresce di me sì duramente,
> ch'altrettanto di doglia
> mi reca la pietà quanto 'l martiro,
> lasso!

(1) Intorno a questa canz. cfr. Barbi, *Bull.*, IV, 9; X, 98; XVII, 250.

(2) Barbi, *Rime*, II, lxvii; il quale considera questa canz. giustamente una delle più importanti come quella che « narra *tutta* la storia di B. dal dì « ch'ella nacque al periodo doloroso che troviamo rappresentato nei §§ XIII-XVI « della *Vita Nuova*, ecc. », *Bull.*, XI, p. 5. L'attribuire che fa il Santi, *Il Canzoniere di D. A.*, Roma, 1907, II, 121, questa canz. alla *donna gentile*, non mi sembra felice davvero. Cfr. Ciafardini, *Op. cit.*, e questo *Giorn.*, 77, 55. Il verso « lo giorno che costei nel mondo venne » non può voler dire altro che « nel dì che costei nacque »; ed è l'espressione della fatale influenza ch'essa doveva esercitare sulla sua vita, sì che egli per un miracoloso fenomeno di telepatia ne sentì persino la nascita, sebbene fosse ancor « pargolo ».

Dolorosamente sente egli il suo essere disfarsi per quell'amore che ha colpito i suoi occhi, i quali aveva aperto lo stesso Amore colle sue mani. E il ricordo degli occhi belli lo punge:

> Oimè, quanto piani,
> soavi e dolci ver me si levaro!

E parea che si alzassero per apportare la gioia e la pace

> dicendo: « Nostro lume porta pace;
> noi darem pace al core, a voi diletto ».

Guerra invece e tormento e spasimo atroce hanno apportato, poi che, accortisi di essere amati, « con le insegne d'amor dieder la « volta », sì che si abbuiarono e scomparvero,

> ond'è rimasa trista
> l'anima mia che n'attendea conforto,
> e ora quasi morto
> vede lo core a cui era sposata
> e partir la convene innamorata.

« Innamorata! » e la dolce parola d'amore gli risuona nell'anima come il canto del popolo, che innalza la sua voce gioiosa verso la donna del suo cuore:

> Innamorata se ne va piangendo
> fora di questa vita
> la sconsolata.

La rima interna richiama ancora il suono dell'amore in questa stupenda figurazione, pregna di lacrime; mentre la fantasia intreccia e svolge nuove immagini sempre più mosse e accorate. Iddio accoglie l'anima triste, che sopraggiunge dopo di aver abbracciati spesse volte gli spiriti piangenti, cacciata fuor dal corpo dall'implacabile ferocia di Amore:

> e ivi si lamenta
> d'Amor, che fuor d'esto mondo la caccia,
> e spessamente abbraccia
> li spiriti che piangon tuttavia
> però che perdon la lor compagnia.

E in quello che l'anima così parte piangendo, l'immagine della donna, che siede ancora nella mente, guarda e non parla; non le pesa lo strazio, non sente pietà per la sua sorte, anzi quasi è presa da una strana gioia, sì che all'anima che, partendo, pur si volge a riguardarla, grida sdegnosamente: « Vanne misera, fuor, « vattene omai! »

e alza li occhi micidiali, e grida
sopra colei che piange il suo partire:
« Vanne, misera, fuor, vattene omai! »

Ma perchè Beatrice è così cruda ed acerba? Perchè « lieta « par che rida » dello strazio del poeta, se questi l'ha sempre amata?

Lo giorno che costei nel mondo venne,
secondo che si trova
nel libro de la mente che vien meno,
la mia persona pargola sostenne
una passion nova,
tal ch'io rimasi di paura pieno.

« e io caddi in terra per una voce che nel cuore percosse ». « Fin dal giorno ch'ella nacque adunque un destino fatale » dice il poeta « ha avvinto la mia vita colla sua: così che « quando essa riapparve agli occhi miei, allora, o donne gentili, « ' a cui io ho parlato ' » (è naturale ed efficacissimo questo bisogno di associare alla sua dichiarazione tutte le altre donne gentili), « allora ' quella virtù che ha più nobilitate ' s'accorse « ch'era nato il suo male e che tutta l'anima sarebbe stata as- « sorbita da essa, per cui morte ne sarebbe derivata. E così fu, « o donne gentili ».

Io ho parlato a voi, giovani donne,
che avete li occhi di bellezza ornati,
e la mente d'amor vinta e pensosa,
perchè raccomandati
vi sian li detti miei ovunque sono;
e 'nnanzi a voi perdóno

la morte mia a quella bella cosa
che me n'ha colpa e mai non fu pietosa.

È di una immediatezza di sentimento, di una intensità rappresentativa questa canzone, quale poche di Dante. C'è dentro così l'abbandono di un'anima sconsolata e il singhiozzo, come il brillare del pianto fra un lucido raggio di speranza. Quell'introdurre poi le donne gentili tutte alla partecipazione del suo amore, è drammatico ed efficace. A fiotti la commozione dell'animo erompe in questi versi possenti e innamorati (1).

Una secreta speranza riluceva nell'anima del poeta quando scriveva queste rime dell'abbandono: egli si illudeva forse che Beatrice potesse perdonargli e ritornare benigna con lui; ma il *gabbo* toglie ogni speranza all'amante; anzi, veramente, non la toglie ancora del tutto, poi che l'illusione del poeta gli infinge una possibilità che l'intelletto gli nega. La gioia antica dell'amore, le sue colpe, il negato saluto, la ardente passione sopravvenuta, la speranza e la disperazione passano turbinando per la mente del poeta che rivede la sua donna dopo le amorose implorazioni. Ma, anzi che benigna, essa gli appare così come egli l'aveva effigiata, incurante del suo amore, indifferente alle sue suppliche, incredula alle sue proteste; non basta, ma ella « vie più lieta » non solo « par che rida », ma ride davvero colle altre donne, allora che il poeta alla sua vista tramortisce. Essa lo ha gabbato... (2).

---

(1) Cfr. Zingarelli, *Il Canzoniere di Dante* in *Opere minori*, cit., pp. 137-8. Il suo giudizio estetico sulla canz. è giusto e preciso. Circa il richiamo alle donne gentili bellamente osserva: « Un mondo di amore e di gentilezza sente « l'Alighieri in questa sua Firenze; e attraverso alle rime si disegnano, come « i suoi beati nell'astro lunare, dolci profili ed occhi amorosi e sorrisi soavi ».

(2) Io non credo nè che il *gabbo* sia qui usato come « motivo tradizionale » (Flamini, *V. N.*, p. 32; il Melodia, *V. N.*, p. 103, ne porta molti esempi), nè che sia segno di crudeltà o di compatimento (Salvadori, *Op. cit.*, 55), A me sembra questo un episodio in tutto *reale*: B. sorrise al sorriso delle altre donne, che avevano notato lo smarrimento di D.; e questo fatto dimostrò al poeta, più che altro, l'indifferenza della donna amata.

O forse era stato solo per la vista di questo smarrimento che essa lo aveva gabbato, non per irridere a lui e al suo amore? Forse! È fievole la speranza, ma il poeta la afferra, e in una serie di sonetti dolorosi, egli spiega alla donna il perchè del suo morire per lei: è il pianto di chi è persuaso già di aver perduto l'amore, ma non sa rassegnarsi alla perdita.

Con l'altre donne mia vista gabbate (1);

ed egli le spiega che questo avveniva per effetto della « vista » di lei; la quale discacciava tutti gli spiriti, sì che Amore « solo « remane a veder vui ». « Eppure » continua il poeta « dopo « di aver messo i piedi sulla soglia della morte, non mi ram- « mento più dello stato doloroso in cui sono caduto, e torno a « venirvi a rivedere. Ma tosto che vi son presso, Amore mi grida: « — Fuggi, se 'l perir t'è noia — (2), e il volto ismarrisce nel « suo pallido colore, e mi appoggio dovunque posso,

e per la ebrietà del gran tremore
le pietre par che gridin: « Moïa, moia ».

Bello e drammatico è questo ardimento, per cui lo smarrirsi del corpo viene trasportato all'anima delle pietre, sì che esse stesse sembra che traballino sotto il peso del corpo! « Peccato face » chi, vedendolo in tale stato, non ha pietà di lui! — Poi, ritornato in sè, il poeta pensa alla triste sua sorte ed esclama: « Lasso! « avvien elli a persona? » (3). E nella speranza che questo fenomeno sia temporaneo, vuol tornare a veder la donna amata credendosi di guarire; ma ecco che, allor che l'amato aspetto gli si presenta dinanzi, il solito tremore e l'usato smarrimento lo

(1) *V. N.*, XIV. Cfr. sul *gabbo* anche Scherillo, *V. N.*, p. 124 sg.

(2) *V. N.*, XV: *Ciò che m'incontra*. Sulle varie interpretazioni e lezioni di questo sonetto cfr. Melodia, *V. N.*, p. 110, e Flamini, *V. N.*, p. 35.

(3) *V. N.*, XVI: *Spesse fïate*.

riprendono ed egli grida fuggendo: « Qui non voglio mai tor-« nare! » (1).

Ma poscia perdo tutte le mie prove.

« E torno a voi continuamente, disperatamente, e amo il mio « morire: da lontano desidero di vedervi e da vicino mi muoio « alla vostra vista »:

E tornomi colà dov'io son vinto,
riconfortando gli occhi paurusi,
che sentier prima questo gran valore.
Quando son giunto, lasso! ed e' son chiusi;
lo disio che li mena quivi è stinto:
Però proveggia a lo mio stato Amore!

Lirica profonda è questa, e frutto di una sovrabbondante fantasia, che sa cogliere e fermare i più minuti stati dello spirito e rappresentarli per mezzo di immagini immediate ed evidenti, che si vanno componendo e svolgendo come in una figurazione drammatica. Ora la vaporosa finezza delle prime ballate va cedendo il posto a nuove intuizioni più robuste e più acute, già segnate da alcuni caratteri plastici e drammatici, che saranno peculiari alle liriche posteriori. Col « gabbo » la prima parte del dramma è conchiusa. Il primo amore luminoso, altre donne amate, il ritorno a Beatrice e l'amore nuovo e possente, la speranza, la delusione, la derisione, sono i varî stadî di questa prima vita. Aveva sperato che le sue assicurazioni potessero importare un ritorno della donna all'amore; invece silenzio! Rimane muto il labbro che ha riso; e il poeta si tace tutto rinchiuso nel dolore. Egli pensa: capisce ormai ch'ella lo há del tutto allontanato da sè, ch'ella non lo può amare com'egli ha sognato. Egli si moriva fantasticando, ed essa non lo poteva seguire nell'intimo suo spasimo, poi che egli stesso glie lo celava. E lo vedono

(1) Barbi, *Rime,* II, lxv: Da gli occhi de la mia donna si move. Cfr. anche Zingarelli, *Dante,* p. 379.

anche le amiche di lei questo strano contrasto, sì che ne interrogano il poeta: « A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu « non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, chè certo lo fine « di cotale amore conviene che sia novissimo ». « Madonne, » risponde il poeta, « lo fine del mio amore fue già lo saluto di « questa donna. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio « segnore Amore, la sua merzede, ha posto tutta la mia beati- « tudine in *quello che non mi puote venire meno* » (1).

Ed ecco, come rosa dal bocciolo, l'amore ideale (ciò che non gli poteva venir meno) svolgersi naturalmente, spandendo la luce sua nuova. Il « miracolo » nasce in modo spontaneo: « Passando « per un cammino lungo lo quale sen gia uno rivo chiaro molto, « a me giunse tanta volontade di dire, che io cominciai a pen- « sare lo modo ch'io tenesse. Allora dico che la mia lingua parlò « quasi come per se stessa mossa, e disse: *Donne ch'avete in- « telletto d'amore* » (2).

E le stesse donne gentili ch'egli aveva chiamate come testimoni della sua disperata passione, ora egli richiama, affinchè odano la nuova glorificazione. « Udite, donne e fanciulle amo- « rose, qual è l'amore che mi brucia e mi consuma. È un amore « così sublime che, s'io lo potessi a pieno esprimere, farei tutta « la gente innamorare. Ella è tale meraviglia che gli angeli

---

(1) *V. N.*, XVIII. « È un quadretto pieno di verità e di vita, ecc. » chiosa giustamente il Flamini, *V. N.*, p. 39.

(2) *V. N.*, XIX. Impossibile è riferire ciò che fu scritto su questa canzone. Si vedano le principali interpretazioni, oltre che nelle varie edizioni della *V. N.*, già citate, nel Melodia, *V. N.*, pp. 124 e 140. Con questa canz. D. incomincia il suo processo di trasumanazione e di incielamento; perciò egli stesso asserisce, *Purg.*, XXIV, 49, che da essa s'iniziano le « nuove rime ». Però si badi che la trasumanazione di B. è ancora allo stadio iniziale. D. ha intuito sì la possibilità di amare al di fuori e al di sopra della donna reale (come vedemmo esser avvenuto probabilmente nel Guinicelli e certamente nel Leopardi), ma il completo processo di questa « creazione pura dello spirito » si compie colla morte di B.; appunto perchè alcuni elementi di realtà rimangono intricati pur dentro della immagine ideale. Cfr. anche Vossler, *D. C.*, p. 810.

« in cielo ne stupiscono e la richiedono come loro gioia al-
« l'Eterno:

> Angelo clama in divino intelletto
> e dice: « Sire, nel mondo si vede
> maraviglia ne l'atto che procede
> d'un'anima che 'nfin quassù risplende ».
> Lo cielo, che non àve altro difetto,
> che d'aver lei, al suo Segnor la chiede,
> e ciascun santo ne grida merzede.
> Sola Pietà nostra parte difende,
> chè parla Dio, che di madonna intende:
> « Diletti miei, or sofferite in pace
> che vostra spene sia quanto me piace
> là ov'è alcun che perder lei s'attende,
> e che dirà ne lo inferno: ' O malnati,
> io vidi la speranza de' beati ' » (1).

Lo spunto dialogico del Guinicelli qui diventa un vero dramma celeste; la scena si allarga: Dio, gli angeli, i santi, la terra, il cielo e, nel fondo, l'inferno riempiono la fantasia gravida e pensosa, che, turgida, sotto l'impulso del nuovo amore concepisce e crea la prima visione di grandezza. La idea mistica è qui che per la prima volta arditamente vien posta e rappresentata (2), e l'*aspetto angelico* del primo e l'*angelo* del secondo Guido qui

---

(1) Dei famosi versi: « e che dirà, ecc. » accetto la interpretazione complessiva del Barbi, *Bull.*, X, 99; ma qui mi sembra che questa rapida visione dell'inferno sia più che altro un tocco artistico di contrasto, derivato da una non ben determinata e precisa intuizione di un mondo al di là, sentito nel suo complesso soltanto confusamente, e non ancora percepito e veduto con lucida nitidezza. Da ciò anche derivano, a mio avviso, le difficoltà di interpretazione.

(2) Si badi che finora D. non ha *mai* rappresentato il suo amore sotto l'aspetto mistico, come faceva invece l'amico suo Guido, e ciò dimostra quanto poco « esaltato „ (Vossler, *D. C.*, II, p. 783) egli fosse. Vero è che D. andò via via assimilando le forme e gli spiriti del *dolce stile* a seconda dei suoi bisogni spirituali, e non a seconda della « scuola », come vorrebbe il Croce, *Op. cit.*, p. 34.

divengono un puro spirito larvato di amore, e qui finalmente il poeta intuisce che la natura della Bellezza onde rifulge la donna, è della stessa specie che quella di Dio. La creatura amata così si stacca dalle cose terrene e, lucida e mera, diviene un puro spirito, e perciò irrequieto e impaziente di rivolare fra gli spiriti puri. Ma non perciò questa nuova donna è spoglia di ogni realtà. Il velo della bellezza, che è bene una realtà (« Color di « perle ha quasi, in forma quale Convene a donna aver ») (1), la tiene ancora attaccata a questa terra, donde desidera di ripartire per unirsi al sommo Amore e alla somma Bellezza, della quale essa è una emanazione. Ecco perchè, avendo dell'umano e del divino insieme, tutto ciò ch'ella mira, sotto la luce degli occhi suoi, dai quali escono spiriti d'amore infiammati, acquista salute e gentilezza, e ciascuno vedendola sente in sè quello che vale a santificarlo, e un sentimento di pietà che gli fa dimenticare ogni offesa.

È questo il canto della perfetta gioia d'amore, poi che il poeta ha ritrovato il modo di poter compiutamente amare la sua donna per mezzo della ideale esaltazione. È ben questo il processo donde sgorgò probabilmente così la lucente visione del Guinicelli come la potente trasumanazione del Cavalcanti.

Questo è il punto essenziale del pensiero e dell'arte di Dante. Egli ora ha concepito davvero il valore della concezione soggettivistica del Guinicelli, e perciò ora appunto sente il bisogno di riaffermare il concetto del suo « maestro »:

> Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
> sì come il saggio in suo dittare pone (2);

(1) Preferisco la lezione del Barbi, *V. N.*, cit., a quella che pur lo Scherillo, *V. N.*, p. 154, ora torna a metter fuori.

(2) *V. N.*, XX. Importante è questo sonetto, perchè ci assicura che solo in questo tempo D. intuì la vera essenza della teoria guinicelliana; ma egli trapassò tosto il maestro perchè inserì dentro di essa il processo di astrazione del Cavalcanti, riferendolo però anche alla donna, per cui ne riuscì la finale creazione dantesca della *figura dell'amata* corrispondente al desiderio e al bisogno spirituale di lui. Non è che D. adunque si sia posto in una « situazione

ed è in questo momento ch'egli intuisce davvero come l'amore non sia che il risvegliarsi in atto, sotto lo stimolo della bellezza, di quello spirito, ch'è in potenza dentro di ogni cuore gentile; poi che egli ha ora ben capito che questa creazione ideale non è operata nè dalla donna nè dalla grazia, ma che è un prodotto del suo spirito che per se stesso foggia le sue immagini e i suoi sentimenti. Si riattacca egli così al concetto del Guinicelli; ma tosto sorpassa il pensiero del suo antecessore e intuisce un'altra figurazione più perfetta: è l'anima di *lei*, della donna amata, che

---

« falsa » nè che sia stata la sua una « deliberata esecuzione del programma « della scuola e di ciò che al fedele di essa tornava gradito e gradiva ad « altri e suscitava approvazioni ed entusiasmi » (Croce, *Op. cit.*, p. 36). Perchè infatti non avrebbe allora usato prima di questi accorgimenti artistici? Invece questo fiore sbocciò fuori dalla sua anima, come da quella del Guinicelli, del Cavalcanti e recentemente del Leopardi, per uno *spontaneo processo* dello spirito. E ciò venne prodotto da una parte dalla sovrabbondanza della fantasia, che, come dissi già, porta sempre i grandi poeti a crearsi ' l'amore che non si trova '; dall'altra dall'abito alla *meditazione* religiosa. Non so che sia mai stata data importanza essenziale a questo fattore; eppure l'esercizio delle pratiche ascetiche e la meditazione, sia sulle verità della fede che sopra il proprio lavorio interno dello spirito per ricavarne i peccati da confessare e le virtù da seguire, i difetti da emendare e i valori da svolgere e praticare, deve aver avuto una influenza grandissima su queste anime dell'evo medio, le quali dovettero essere naturalmente portate ad applicare anche al sentimento amoroso quell'abito meditativo, che in loro era spontaneo e usuale. Qual meraviglia pertanto che da tali spiriti uscisse un amore ideale e mistico; non solo, ma che questi spiriti intuissero una possibile creazione pura della loro anima? Che del resto D. avesse la perfetta coscienza di questa creazione lo dimostra, oltre che il suo prodotto stesso, il sogno della ' donna balba ', che è una delle più alte figurazioni dantesche, e inoltre l'esposizione del processo di svolgimento dell'*amore* nel XVIII del *Purg.* Perciò, coerentemente, al verso, « Vostra « apprensiva da esser verace tragge occasione, ecc. » della volgata, il Torraca volle sostituirvi quell'altro « Vostra apprensiva, da essa, verace, ecc. », notando che, se no, « giungeremmo a questo bel risultato, che l'animo s'innamorerebbe « della nozione invece che della cosa che piace ». E invece è proprio « della « nozione », cioè della idea astratta che si forma dentro della sua immaginativa, che, l'uomo, secondo D., s'innamora (Cfr. Busnelli, *L'ordinamento morale del Purg.* in *Civiltà cattolica,* 1907). Questo fatto notò già anche il Rossi, *Op. cit.,* p. 87, contro il Vossler, *Die Grund.,* p. 79. Questo concetto è anche nella canz. *E' m'incresce,* come notò poi lo stesso Torraca in questo *Giornale,* 75, 274.

come luculenta fiamma viene a posarsi accanto a quella dell'uomo; poi che in Dante il desio della cosa piacente

> tanto dura talora in costui
> che fa svegliar lo spirito d'Amore.
> E simil face in donna omo valente.

Sono in tal modo due gli esseri, ne' quali l'Amore produce il suo effetto meraviglioso: lo stimolato e lo stimolo stesso. È la proiezione di Guido Cavalcanti, che, uscendo fuori dalla chiostra dell'amante, rientra nell'intelletto donde è partita, non soltanto riassorbendo la immagine della bellezza donnesca, ma riportando seco anche le vibrazioni di un'altra anima che ama e che è anch'essa assetata di ideale corrispondenza. Diviene così la donna come uno specchio, nel quale il poeta rimira se stesso. E non importa che la donna amata, in realtà non riami. Anche il processo della mutua corrispondenza è un lavorio intimo dello spirito del poeta. Questi dentro la fervida fantasia ha riassorbito la donna colla sua bellezza e col suo amore, l'ha composta e configurata secondo i desiderî del suo spirito, e tiratala a sè vicino, fattala sedere alla sua destra, come parte della sua anima, anzi come l'anima sua stessa, che sè in sè rimira, la esalta sopra ogni cosa creata: « Sede a dextris meis, donec ponam ini- « micos scabellum pedum tuorum ».

Dante opera così due creazioni, prima il suo amore e poi quello della donna; e come Paolo e Francesca nel turbine vertiginoso in cui la sete dei bei corpi li ha travolti, sono così uniti che l'uno piange per l'altra, che l'una parla per l'altro; così, invece, nel regno luminoso dello spirito, Dante non è più egli solo l'amante, ma è sempre seguito dall'anima della bellezza, da cui è stato spiritualmente preso, la quale lo conduce poi su, a traverso i cieli, fino alla Divinità.

Che importa ormai più se Beatrice non ama il giovane poeta, se lo « gabba » anche? Egli ormai possiede ciò che nessuno potrà più ritogliergli, cioè la sua creazione amorosa, la sua immagine ideale che egli tratta e dispone come cosa propria, e che della

realtà non ha più che lo stimolo iniziale e le parventi « postille » della bellezza. La « divina Beatrice » è già formata, e già infonde nell'alta fantasia il primo raggio per intuire il regno degli spiriti, dei quali solo essa fa parte, dove Iddio, gli angeli e i santi, come per contrapposto i dannati, abitano e permangono eterni nella gloria o nel dolore.

E la nuova figurazione ideale come si ammanta di nuove ed eteree forme! Il cruccio, l'angoscia, la delusione spariscono e lasciano il posto a una tranquilla, gaudiosa espressione lirica, che vagheggia e completa il suo nuovo prodotto:

> Ne li occhi porta la mia donna Amore,
> per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
> ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira,
> e cui saluta fa tremar lo core,
> sì che, bassando il viso, tutto smore,
> e d'ogni suo difetto allor sospira (1).

Ogni dolcezza, ogni pensiero umile nasce nel cuore di chi la sente parlare:

> Quel ch'ella par quando un poco sorride,
> non si pò dicer nè tenere a mente,
> sì è novo miracolo e gentile.

Il poeta s'incomincia a foggiare una Beatrice, piena di virtù e di pietà, dolce negli occhi, soave nell'aspetto, e tutta amorosa: il labbro, che prima ha riso di lui, ora si dischiude al sorriso per la gioia dell'amore: « Quel ch'ella par quando un poco sor- « ride ». Verso meraviglioso che sorprende e fissa l'attimo fuggente della nuova casta letizia! La possente fantasia incomincia a creare il mondo che le piace.

Così quando muore il padre della donna amata, a Dante non importa più di rivedere le reali sembianze di lei piangente e

---

(1) *V. N.*, XXI. Circa la coesistenza degli elementi della realtà in questa figurazione ideale, vedi le acute osservazioni del D'Ancona, *V. N.*, p. 50: « Bellissimo sonetto, ecc. ».

addolorata, poi che egli la ricompone colla immaginativa quale gli pareva che dovesse essere. E un dialogo triste egli rappresenta, che si svolge tra le donne gentili e il poeta: « Onde venite voi « che dimostrate un aspetto così triste, e gli occhi tenete bassi « per il dolore? Vedeste voi nostra donna gentile ' bagnar nel « viso suo di pianto Amore '? Io vi vedo sì lacrimanti e ritor- « nare sì sfigurate ' che 'l cor mi triema di vederne tanto! ' » (1).

Rispondono le donne: « Sei tu colui ch'hai trattato sovente di « nostra donna sol parlando a nui? Altro sembiante ora è il tuo: « ma perchè piangi sì coralmente? Deh, lascia lagrimar sol noi « che ' nel suo pianto l'udimmo parlare! ' » (2). E queste stesse immagini ricompaiono anche in due altri sonetti, i quali però terminano così: il primo (3):

Sì m'ha in tutto Amor da sè scacciato,
Ch'ogni suo atto mi trae a ferire.
Guardate bene s'i' son consumato!

E il secondo (4):

Non pianger più; tu se' già tutto sfatto.

Espressioni queste che ci dicono che il suo amore ideale, sebbene fisso puramente nel suo spirito, pure lasciava ancor cadere le sue radici pendule verso la realtà. Questo amore infatti appare ancora in doppia sostanza; per quanto ideale, esso ha come base, eterea fin che si vuole, ma esistente, il corpo. La corrispondenza d'amore, che il poeta ha creato a se stesso, è sempre una forma illusiva, ma che possiede però un fondamento di possibilità. In Beatrice palpita ancora la vita, e lo potrebbe anche riamare veramente. Ciò che gli finge la fantasia è ben una illusione, ma di cosa che può essere vera o che può avverarsi; non è secca la fonte viva della vita!

---

(1) *V. N.*, XXII: *Voi che portate la sembianza umile.*
(2) *V. N.*, XXII: *Se' tu c'hai trattato sovente.*
(3) Barbi, *Rime*, II, LXXI.
(4) Barbi, *Rime*, II, LXXII. Dello stesso, *Studi*, p. 89.

Ma quando la donna appare come morta al poeta, ma quando il sole tremulo della speranza si spegne precipite, e le rosee fila della illusione svaniscono come nebbia, allora il poeta sente scardinarsi la sua anima, crollare la sua potenza spirituale e vacilla nei sensi e nel pensiero. L'angoscia lo stringe, un incubo pauroso lo atterrisce; gli spiriti vanno correndo senza saper dove, visi di femmine truci gli gridano: « Tutto è finito, tutto è finito! ». E altre donne vanno correndo scarmigliate; il sole si oscura, l'astro di Venere appare come piangente, precipitano gli uccelli che volano per l'aere: appare un uomo scolorito e fioco, che annunzia tragicamente: « Morta è la donna tua, ch'era si bella! » (1):

visi di donne m'apparver crucciati,
che mi dicean pur: « Morra' ti, morra' ti ».
Poi vidi cose dubitose molte
nel vano immaginare ov'io entrai;
ed esser mi parea non so in qual loco,
e veder donne andar per via disciolte,
qual lagrimando e qual traendo guai,
che di tristizia saettavan foco.
Poi mi parve vedere a poco a poco
turbar lo sole e apparir la stella,
e pianger elli ed ella;
cader li augelli volando per l'âre,
e la terra tremare;
ed omo apparve scolorito e fioco,
dicendomi: « Che fai? Non sai novella?
Morta è la donna tua, ch'era sì bella ».

Il velo di bellezza è sparito; che cosa più ora rimane? Ma una nuvoletta bianca s'innalza verso il cielo fra gli angeli osannanti. L'anima è rivolta a quel cielo che la richiedeva e che ora

(1) *V. N.*, XXIII. Questa canz. venne sempre considerata come la più bella della *V. N.* Vedi Carducci, *Tre donne*, in *Opere*, XVI, p. 45. Oltre i già citati commenti, per l'interpretazione, cfr. Barbi, *Bull.*, X, 92, e Scherillo, *Alc. cap.*, p. 351.

INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
ST. MICHAEL'S COLLEGE
LIBRARY

conclama la sua venuta; il corpo — il bel corpo — è rimasto inerte qui nel mondo, in esso resta soltanto il sigillo della grazia, la serenità di chi contempla già Iddio:

Lo imaginar fallace
mi condusse a veder madonna morta;
e quand'io l'avea scorta,
vedea che donne la covrian d'un velo;
ed avea seco umilità verace,
che parea che dicesse: « Io sono in pace ».

È questa la prima lirica della giovinezza in cui tutto il carattere del poeta si manifesti: la sovrabbondanza di fantasia che tende sempre a creare dei mondi sconfinati, la tendenza alla raffigurazione plastica per cui prendono rilievo e vita i caratteri tutti nel loro particolare valore, la potenza incisiva della descrizione, per cui talvolta appare come effetto di durezza di parola o di forma ciò che invece è il risultato di una forza prepotente che prova il bisogno di plasmare a sua immagine i ritmi; tutto ciò in questa lirica mostra il suo primo esemplare. Il gruppetto poi delle donne, la vivida descrizione dell'incubo, le figure apocalittiche vaneggianti in un buio caos di morte, l'assunzione di Beatrice in cielo e la soave visione della donna morta, sono i successivi quadri che il poeta espone e rappresenta in modo stupendo, e che esprimono con una evidenza somma il martoriante spasimo del poeta per la supposta morte di Beatrice.

Beatrice non è morta invece, ma però questa visione agisce sullo spirito del poeta come un fatto reale. Dopo di essa, l'amore trascendente ha il sopravvento; il reale resta una sembianza dolcissima, ma è morto: l'anima è ormai salita al cielo. E la donna ideale, già sbozzata nella prima creazione del suo spirito, viene ora a completarsi e a prendere tutta la sua nuova fisionomia. Essa è ancora Beatrice nella esterna forma di bellezza, ma nell'interno ormai viene acquistando la vita particolare — reale solo nella fantasia del poeta — che questi via via le vuole attribuire. Ed ecco la *nova creatura* uscire, nel folgorante sole

della illusione, bella della sua bellezza reale, ma adorna di ogni ideale virtù, e tutta presa di struggente amore per il suo poeta, uscire circonfusa di gioia e di gloria nel maggio fiorentino. Accanto ad essa incede soavemente la Primavera di Guido Cavalcanti: entrambe trasvolano — visione ideale — per il prato dei sogni, cinte di un'aureola d'amore:

> Io vidi monna Vanna, e monna Bice
> venir inver lo loco là 'v' io era,
> l'una appresso de l'altra maraviglia (1).

Non è più la « monna Bice », circondata da donne petulanti, che gabba il poeta. Quella donna era ormai morta: qui è la donna creata dallo spirito di Dante che passa dispensando grazia e salute.

> Tanto gentile e tanto onesta pare
> la donna mia, quand'ella altrui saluta,
> ch'ogne lingua deven tremando muta,
> e li occhi no l'ardiscon di guardare (2).

Passa la donna divina sfiorando la terra, come un'immagine di sogno:

> Ella si va, sentendosi laudare,
> benignamente d'umiltà vestuta;
> e par che sia una cosa venuta
> da cielo in terra a miracol mostrare.

È ben dessa il supremo concepimento dell'amore, incarnato dentro di una tenue parvenza reale, ma vuoto di ogni contenuto materiale; che esala, come un profumo soave, il desiderio insaziato dell'amore:

> e par che de la sua labbia si mova
> un spirito soave pien d'amore,
> che va dicendo a l'anima: « Sospira ».

---

(1) *V. N.*, XXIV: *Io mi sentì svegliar dentro a lo core.*

(2) *V. N.*, XXVI. Oltre i consueti commenti, cfr. la bella disamina di D'Ancona, *V. N.*, cit.

Il sogno luminoso dell'amore e della bellezza passa fra mistiche rose, circonfuso di una luce divina. Come la potenza fantastica del poeta aveva dato sua prova nella canzone *Donna pietosa*, così in questo sonetto perfetto la squisitezza del sentimento e il delicato tinnire di ogni più tenue corda dell'anima, satura di un amore che non è terreno, viene espresso magnificamente attraverso il rinnovato concepimento amoroso. È naturale quindi che sì grande luce illumini co' suoi raggi anche coloro che accompagnano la sua angelica figura: essa opera come il sole che ogni cosa ravvolge nel suo caldo chiarore. Perciò delle donne che sono con lei « ciascuna per lei riceve onore », e tutto riceve umiltate e salute. Ed è naturale che ciò avvenga, poi che essa

> è ne li atti suoi tanto gentile,
> che nessun la si può recare a mente,
> che non sospiri in dolcezza d'amore (1).

Il poeta ormai ama questa deliziosa creatura della sua mente, la quale è divenuta così amorosa e così idealmente perfetta. Perciò gli effetti terribili dello smarrimento, che avevano già stupite le donne gentili e provocato il « gabbo » di Beatrice, quegli effetti ch'egli aveva deprecato, e per i quali tanto aveva scritto e pianto, vengono ora ripresentati da lui, non più come il doloroso prodotto di una sconfitta spirituale, ma come il soave inebriamento di un amante che gode che gli occhi e la mente sospendano il loro uso, per lasciarsi naufragare nell'infinito oceano dell'amore:

> sì com'elli m'era forte in pria,
> così mi sta soave ora nel core (2).

---

(1) *V. N.*, XXVI: *Vede perfettamente onne salute.*

(2) *V. N.*, XXVII: *Sì lungamente m'ha tenuto Amore.* Vedi la bellissima conclusione del Salvadori, *Op. cit.*, p. 89.

E la mistica estasi rapisce davvero l'anima che sogna e che crea:

quando mi tolle sì 'l valore,
che li spiriti par che fuggan via,
allor sente la frale anima mia
tanta dolcezza, che 'l viso ne smore.

Lo smarrimento dello spirito, che è quasi sulla soglia della morte, e che in questa sospensione prova la delizia di sentir l'anima, come libera dal corpo, riunirsi colla sua idea pura di Bellezza, è reso così come nessun altro ha mai saputo. Ci voleva un poeta come Dante, che vivesse tra S. Francesco e Giotto, per intuire una così eterea creazione spirituale. I sospiri adunque, che prima uscivano per convertirsi in pianto, ora si tramutano in dolci parole, che invocano il nome dolcissimo dell'amata. Ed essa risponde al suo poeta e lo mira amorosamente. Poi che non è più il poeta solo che guarda alla donna, anch'essa lo vede e lo vagheggia:

Questo m'avvene ovunque ella mi vede,
e sì è cosa umil, che nol si crede...

La canzone rimane interrotta, interdetta...

Beatrice è morta! La triste visione è divenuta un fatto reale; la notizia tragica dell'uomo fioco s'è avverata: « Morta è la donna « tua, ch'era sì bella! ». L'incanto è dunque spezzato? Il dolce connubio, che il poeta aveva rappresentato tra una larvata realtà e una soave forma ideale, da lui stesso creata, verrà inghiottito dalla morte? « Quomodo sedet sola civitas, plena populo! Facta « est quasi vidua domina gentium! ». La dolce bocca e gli occhi soavi sono spenti, il velo di bellezza ch'egli poteva ad ora ad ora rimirare per accrescere la gioia della sua creazione amorosa, è svanito. Più non vedrà la creatura bella passare per le vie di Firenze, spandendo sua gioia e salute. Più, mai più la vedrà *viva!* E il poeta piange dolorosamente nella deserta città sì che gli occhi « tanto affaticati erano che non poteano disfogare la « *sua* tristezza »: il dolore struggeva la sua anima. Ma il suo

non è lo schianto di chi perde una donna, della quale ha amato soltanto la carne e ha bevuto il piacere, sì che, venendo meno gli stimoli sensuali, più niente gli rimane se non il senso acuto di una voluttà sempre viva che mai più potrà venire saziata. Beatrice, dopo il « gabbo », dopo la visione della morte, si era trasformata così che, pur immergendo sempre le radici nel reale, era più tosto una creazione del suo spirito, che una creatura vivente. La « donna divina » non era più quella Beatrice che l'aveva sdegnato e deriso, ma era un frutto delle sue viscere di poeta, un parto della sua accesa fantasia. Era divenuta tale insomma che, se egli avesse voluto trattare di essa, avrebbe dovuto *essere laudatore di se medesimo*, cioè avrebbe dovuto lodar cosa che ormai era soltanto un prodotto della sua anima (1).

Perciò i canti del dolore sono più tosto rivolti ad una nuova esaltazione della sua ideale concezione, che ad uno sfogo di spasimante dolore. Non può esservi furore nè impeto di passione per la morte di un corpo, dal quale il poeta aveva già astratto soltanto la forma esterna di bellezza e l'intimo sentimento di amore (2). Ma, ad onta di ciò, la serenità, direi quasi, di una tale lirica espressione dolorosa, è quà e là talora turbata da un ricordo reale, e il canto allora s'arresta e sussulta.

E alle donne gentili, confidenti della sua gioia, del suo tremore, della sua risurrezione, egli si rivolge ancora (3):

> E perchè me ricorda ch' io parlai
> de la mia donna, mentre che vivia,
> donne gentili, volontier con vui,
> non vòi parlare altrui,
> se non a cor gentil che in donna sia.

---

(1) *V. N.*, XXVIII. Così, e non altrimenti, a mio credere, si deve spiegare questo passo così tormentato. Questa interpretazione vide, in parte, I. Della Giovanna, *Frammenti di studi danteschi*, Piacenza, 1886, p. 19, e N. Simonetti, *L'amore e la virtù d'immaginazione in D.*, Spoleto, 1902. « L'india- « mento di B. è in fondo un fatto subbiettivo del poeta, ecc. ».

(2) Cfr. anche Barbi, *Bull.*, VIII, p. 265.

(3) *V. N.*, XXXI. Vedi i buoni rilievi estetici del Flamini, *V. N.*, p. 82 sg.

Ma ad esse egli non parla del suo strazio e della sua pena, solamente loro dice ch'ella, come la nuvoletta salita fra gli spiriti osannanti, era morta, perchè richiesta dal cielo, che l'aveva voluta togliere da questa terra « noiosa » per adornare il cielo:

Partissi de la sua bella persona
piena di grazia l'anima gentile,
ed èssi gloriosa in loco degno.

Sennonchè il ricordo del bel corpo ancora lo sorprende, e gli fa battere il cuore:

Dannomi angoscia li sospiri forte,
quando 'l pensero ne la mente grave
mi reca quella che m'ha 'l cor diviso.

E il cuore batte forte per il senso della perdita, sì che quando la immaginazione gli ricompone dinanzi la figura reale di Beatrice, gli giunge tanta pena e tanto desiderio, ch'egli si ritrae dalle genti, e piangendo, solo fra le sue lacrime, rivede intensamente ancora la donna sua, la vagheggia e la chiama; sì che nel contrasto tra il reale e il sognato, egli prorompe: « or se' « tu morta? ». Espressione meravigliosa di uno stato d'animo così complesso e così difficile a cogliere; eppure reso con una pienezza e una lucidità singolari.

Il cuore così gli si va struggendo, e l'acerba sua vita dopo la morte di lei è tale da non potersi esprimere:

e però, donne mie, pur ch'io volesse,
non vi saprei io dir ben quel ch'io sono,
sì mi fa travagliar l'acerba vita;
la quale è sì 'nvilita,
che ogn'om par che mi dica: « Io t'abbandono »,
veggendo la mia labbia tramortita.

La foga dell'affanno è contenuta dal poeta, ma pur talora prorompe in rime tempestose, dove senti il sussulto dei sensi, eccitati dall'immagine reale, che non potranno mai più rivedere:

Quantunque volte, lasso!, mi rimembra
ch'io non debbo già mai
veder la donna ond'io vo sì dolente,
tanto dolore intorno 'l cor m'assembra
la dolorosa mente,
ch'io dico: « Anima mia, chè non ten vai?... »

Ma, dopo questo sfogo possente e l'invocazione disperata alla morte, la dolce visione ideale dal fondo dell'anima ritorna ad irradiare sua luce, sì che il processo di rievocazione si conchiude con una suprema trasumanazione spirituale:

A lei si volser tutti i miei disiri,
perchè 'l piacere de la sua bieltate,
partendo sè da la nostra veduta
divenne spirital bellezza grande.
che per lo cielo spande
luce d'amor, che li angeli saluta,
e lo intelletto loro alto, sottile
face maravigliar, sì v'è gentile.

La *Beatrice della Commedia* sta per essere creata perfettamente; manca soltanto dell'ultima elevazione simbolica per esser fatta degna di divenire l'anima dell'anima di Dante. Ma tale elevazione è alquanto ritardata dall'inceppamento di un altro amore, che viene a intralciare il processo ideale del poeta e a scuoterne il cuore. Trema lo spirito sotto queste percosse del senso, e l'anima impaurita si rannicchia, come le membra sotto la bufera. Il contrasto tra un'idea di bellezza, il cui corpo era morto, e il fremito di passione per una donna viva e bella, è possente e terribile; ma alla fine l'amore spirituale, che era poi lo stesso spirito del poeta, la vince sulla materia e sul senso. Torna a rilucere Beatrice nella sua forma luminosa, e il poeta cogli occhi lucenti di lacrime, dopo le lunghe vigilie tormentose, si volge a immedesimarsi col sogno di bellezza, che egli stesso si era creato; e dalla riunione spirituale tra i due spiriti amanti, come da un amplesso supremo, nasce il parto

meraviglioso, frutto di un amore invincibile, e sorpassante la materia e il respiro limitato degli uomini. La visione della *Commedia* si presenta dinanzi agli occhi del poeta; l'attimo fuggente della creazione poetica brilla e si fissa; gli occhi dolci e fatali di una donna illuminano il mondo sterminato, che l'alta fantasia doveva colla sua possa produrre.

Ora Beatrice è conchiusa per entro di quest'opera colla sua forma di reale parvenza e di mistica sostanza: spirito amante e trascendente, essa sarà la reggitrice e la guida, essa l'anima spirante sua vita e suo amore nel regno dei morti e dei vivi. Ed egli la rivedrà al sommo del Purgatorio, annunziata da Lia e da Matelda, preceduta da una processione quale nessun poeta pensò mai per la sua donna; e la rivedrà perfetta di grazia e di scienza, ma bella ancora; bella come l'aveva vista passare per le vie di Firenze spargendo salute:

> Così dentro una nuvola di fiori,
> che da le mani angeliche saliva
> e ricadeva in giù dentro e di fuori,
> sovra candido vel cinta d'oliva
> donna m'apparve sotto verde manto,
> vestita di color di fiamma viva.

L'armonia tra il reale e l'ideale, nella sua creazione perfetta, trionfa su nel Paradiso terrestre, ove la decenne sete viene saziata dalla vista delle sembianze ch'egli aveva realmente amate. E con questa esaltazione, che è tutta lirica, si conchiude davvero il ciclo della *Vita Nuova* nel suo finale parto glorioso (1).

E la poetica espressione di questo periodo, segue, svolge ed illustra, come in una multiforme sinfonia musicale, i vari stati dell'animo del poeta; aggrazia il primo dolce affetto per la

---

(1) Cfr. Barbi, *Bull.*, XII, 223: « La scena del *Purg.* è un dramma che « si svolge tutto nell'animo di D., ma che ha la sua radice nella vita reale, « e da ciò riceve come il sigillo della verità e il pregio di una perenne « freschezza », e p. 222. Cfr. anche Gentile, *La profezia di D.*, in *Nuova Antol.*, 1918, 1° maggio.

donna; ansiosa e sconvolta, esprime lo spasimo per l'amore perduto sotto la sferza dell'irrisione; ristorata e confortata, si tramuta insieme coll'anima del poeta che rinasce sotto la forma di un nuovo ideale di bellezza e d'amore; come ape industriosa, si insinua nello spirito a suggervi i più fini sentimenti, le più recondite ansie, le immagini più vive; come cetra multicorde, rappresenta la paurosa visione della morte e intona, dopo la cessazione della vita terrena, l'inno alla perenne vita dello spirito, pur fra i turbamenti della materia e i fremiti dei sensi; richiama a sè, con voce che passa gli abissi dell'infinito, l'anima del poeta che rivola sitibonda a ricongiungersi in eterno colla donna, che era lo specchio dell'anima sua, anzi la sua stessa anima: e dalla suprema ipostasi trae finalmente la favilla animatrice della nuova e non mai veduta materia divina.

Così si conchiude il primo periodo della vita di Dante, che può ben terminare la sua poetica creazione giovanile volgendosi, con desiderio di maggior materia da esprimere, verso il cielo:

> Oltre la spera che più larga gira
> passa 'l sospiro ch'esce dal mio core:
> intelligenza nova, che l'Amore
> piangendo mette in lui, pur su lo tira (1).

Lirica austera e difficile è questa della *Vita Nuova* e non accessibile a tutti i palati, specialmente se siano corrotti da gusti « sentimentali » (2). Dante, come Michelangelo, sdegna le cose facili e superficiali, egli concepisce potentemente le sue immagini, che sono come il parto angoscioso e faticoso di un cuore e di una mente profonda e superba, pur vigile dei minimi moti dello spirito. È lirica forte e possente questa, pur in sua

(1) *V. N.*, XLI. L'interpretazione averroistica del Vossler, *Die Grund.*, p. 80, non mi sembra corrispondente al pensiero di D. Meglio giudicò l'Azzolina, *Op. cit.*, p. 184, ponendo questo sonetto a riscontro col *Convivio*, IV, 22.

(2) Giustamente il Vossler, *D. C.*, II, p. 819, esclama a proposito di un'altra canz.: « Troppo forte veramente per gli stomachi deboli di certi « teologi e filologi! ».

delicata e sottile figurazione. Non è perfetta però ancora: talune composizioni sono più tosto il frutto di acute osservazioni intellettive che di sentimenti e d'immagini. C'è dell'artificioso talvolta e anche del concettistico; perciò le varie poesie appaiono più tosto belle nei loro particolari, che nel complesso. Manca infatti un fuoco struggente che fonda e fucini le virtù tutte dello spirito e le plasmi in una nuova armonica e individuale potenza (1).

* * *

Ma per giungere alla completa fusione del suo spirito, Dante doveva prima passare per un periodo di transizione e di crisi. Dalla morte di Beatrice alla composizione della *Commedia*, infatti,

---

(1) Si può ben vedere quanto la nostra minuta disamina ci abbia portato lontani dalle conclusioni estetiche del Croce, *La poesia*, p. 42, circa la *V. N.* È vero che il Croce ivi parla del complesso dell'opera, e quindi anche della parte prosastica; ma, ad ogni modo, a me non sembra che delle liriche della *V. N.* si possa dire: « quel che vi si avverte nello stile di esagerato, di « montato, di pia unzione, non discordante, del resto, dalla esagerazione, « montatura e pia unzione della lirica stilnovistica ». Che ci sia dell'« artificioso e perfino del pedantesco » abbiamo già notato via via nell'esame delle liriche; ma il loro carattere è ben diverso da quello di un « libro di « devozione ». Nè si possono, come vedemmo, prendere tutte in mazzo le poesie di questo periodo. Anche lasciando stare le prime di tipo 'toscano', tutte le liriche fino al « gabbo » di ideale e mistico non hanno pur verbo, e la esaltazione incomincia dopo, non per ubbidire alla « scuola » del « dolce « stile », ma perchè l'animo del poeta, nel momento dell'abbandono, sentì il bisogno di usar di quella forma appunto per isfogare e determinare il suo amore, proprio come avvenne al Leopardi dopo il « gabbo » di Aspasia. Quello invece che manca in queste liriche, ad onta della loro leggiadria, penetrazione psicologica e potenza drammatica, è la continuità e la fusione totale dello spirito, come notò già acutamente il Vossler, *D. C.*, II, p. 816: « la B. non « potrà trovare il suo sicuro posto in Paradiso, finchè il suo mistico amante « non avrà chiarito il proprio carattere etico, filosofico ed estetico di fronte « alla realtà delle cose ». E questa discontinuità e debolezza organica sentì lo stesso D., dopo l'inizio degli studi, tanto è vero che s'industriò di legare dentro di una cornice mistico-allegorica le sue rime e volle far credere ch'esse fossero state scritte per alti scopi ideali. Bisognava che lo studio e la profonda riflessione maturasse prima la sua mente.

l'anima del poeta si volge verso «immagini false di bene», credendo di trovare in esse una novella e più acuta soddisfazione. Gli elementi nuovi che entrano in campo sono i più disparati e disformi. Da una parte agiscono in lui nuovi stimoli sensuali, il desiderio di godere la vita materiale, una rinnovata intuizione realistica; dall'altra esercitano la loro influenza gli studi filosofici e le cure della vita politica. Come si siano succedute e spostate queste nuove idee non sappiamo di certo; ci restano soltanto come documenti di questo periodo quattro nuclei principali di poesia: le rime per la « donna gentile », quelle così dette « allegoriche » e le dottrinali; la tenzone con Forese Donati, e le rime per la donna « Pietra ». A questi oso aggiungere un quinto gruppetto di liriche, che suppongo scritte per la « pargoletta ». Tutta questa produzione del periodo di mondanità (come io proporrei di chiamarlo, poi che a me sembra che tutti gli elementi tanto disparati di quest'epoca si possano ridurre a quest'unico valore, così come era inteso dagli uomini dell'evo medio, cioè come la cura per cose non attinenti alla divinità) (1) mi sembra che si potrebbe dividere in due tempi successivi: dalla morte di Beatrice all'esilio, e dall'esilio alla composizione della *Commedia*. Nel primo, a sua volta, distinguerei due fasi, una comprendente l'amore per la « donna gentile » e gli studi filo-

(1) A me sembra che si sia esagerato alquanto intorno a quest'*epoca del traviamento* (Cfr. Zingarelli, *Dante*, p. 145 sg., e Vossler, *La D. C.*, p. 816). Io invece credo che D. — dopo di essersi convertito tutto alle idee religiose — tanto nella introduzione dell'*Inf.* come nei rimproveri di B. nel *Purg.* abbia espresso la sua riprovazione per quella vita che aveva condotto lungi dalle pratiche della Chiesa e dall'esercizio delle virtù; a quel modo che della vita sua trascorsa lungi dalla fede si querelò, ad esempio, il Manzoni (Cfr. N. Scarano, *La miscredenza del M.*, in questo *Giorn.*, 76, 240 sg.). Ma le riprovazioni del Manzoni non vogliono mica dire ch'egli a Parigi o a Milano abbia condotto una vita dissoluta o dissipata! È vero che D. accenna chiaramente a una passione amorosa, che non era del resto la prima, nè doveva, forse, essere l'ultima, ma insieme con questa colpa B. lo accusa anche di aver seguito immagini *false* di bene, cioè cose mondane contrarie al *vero* bene, che è Dio. Cfr. anche Barbi, *Bull.*, XI, 7, e IX, 33.

sofici e scientifici; un'altra abbracciante l'amicizia con Forese Donati e l'amore per la « pargoletta ». Nel secondo porrei la passione per la donna « Pietra », e le ultime produzioni allegoriche e dottrinali. Non è chi non veda quanto fragile sia questa costruzione, come quella che, per forza, non ha che un semplice fondamento congetturale: però, a mio avviso, questa distribuzione a me sembra tale da rispondere più di ogni altra al concetto di un progressivo sviluppo dell'opera artistica di Dante.

Il primo nucleo poetico, quello cioè per la « donna gentile », è il meno oscuro e difficile, perchè in qualche parte è confortato dalle dichiarazioni stesse di Dante (1). Beatrice è morta; il poeta piange angosciosamente nella sua stanza solitaria, quand'ecco alza gli occhi e vede... « Vidi una gentile donna, giovane « e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pie- « tosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà parea in lei « accolta ». Perciò « più da sua gentilezza che da mia elezione « venne ch'io ad essere suo consentissi, chè passionata di tanta « misericordia si dimostrava sopra la mia vedova vita, che gli « spiriti degli occhi miei a lei si fèro massimamente amici. E, così « fatti, dentro me poi fèro tale, che 'l mio beneplacito fu con- « tento a disporsi a quella immagine » (2).

---

(1) Dico « in qualche parte », perchè le varie dichiarazioni di D. intorno a questo amore vanno poco d'accordo tra di loro. Cfr. Barbi, *La questione di Lisetta,* in *Studi danteschi,* I, p. 34: « Io sono sempre più convinto che « per voler risolvere, con probabilità d'esser nel vero, le questioni attinenti « al periodo della *Vita Nuova* e agli amori reali, cioè per donne vere, in « essa rappresentati, bisogna attenersi esclusivamente ai dati di quell'opera « e alle rime di quel periodo; non mescolarvi i dati del *Convivio,* posti, « per altre esigenze dello spirito di Dante, in contraddizione con quelle che « ispirarono il racconto dell'opera giovanile ». Massima eccellente e che lascia un respiro maggiore al critico rispetto a quei dati che non concordano nelle due opere.

(2) *V. N.,* XXXV, e *Conv.,* II, 2. Intorno alla « donna gentile », al carattere del suo amore, alla identificazione di essa con « Lisetta », ecc., cfr. oltre lo Zingarelli, *Dante,* p. 126, gli *Studi* cit. dello Zappia, p. 85, *Il Canzoniere* del Santi, p. 13 sg., le *Questioni* cit. del Lamma, p. 120 (e questo

Gli occhi, umidi di lacrime, si volgono tristamente verso una nuova luce che parte dalle pupille lucenti di una donna, pupille vive in donna bella e viva. Potente era stato l'amore per Beatrice, e grande ancora il suo fascino, ma il « velo » era scomparso, giaceva cereo ed inerte dentro di un qualche sepolcro terragno; bello, ma insensibile; chiusi gli occhi piani e soavi. Ma questa donna ha gli occhi ben vivi e lucenti, e come dolcemente li gira! L'anima del poeta è attratta dalla bellezza nuova sì, ma anche dalla naturale e indistruttibile inclinazione umana di volgersi verso ciò che è visibile e reale, e da questo lasciarsi tentare e sedurre. E l'animo infatti si protende verso la nuova luce d'amore. Fugge il poeta dinanzi alla vista pericolosa, teme di mostrare sua viltade e si toglie.

sentendo
che si movean le lagrime dal core,
ch'era commosso da la vostra vista.

Ma il cuore, avido di desiderio, ripensa ed afferma: « Però in « questa donna bella e viva, risiede quello stesso Amore, per cui « io piango così disperatamente la donna morta! »

Io dicea poscia ne l'anima trista:
« Ben è con quella donna quello Amore
lo qual mi face andar così piangendo » (1).

È la prima forma di adattamento che la tentazione propone. « Non è istessa la fonte donde sgorga l'amore per Beatrice e quello « per questa donna? Non è lo stesso sentimento, poi che è tutto « Amore? Dunque perchè fuggirlo? ». E il poeta timidamente, ma desiosamente, ritorna a quella nota finestra e si gode di ri-

---

Giornale, 42, 195). *Il poema sacro, saggio*, ecc., Bologna, 1915, I, § II del Pietrobono, e del Barbi, *Bull.*, X, 408; XII, 214, *Due noterelle*, cit., e sopra tutto *La questione di Lisetta*, in *Studi*, I, p. 17 sg.

(1) *V. N.*, XXXV: *Videro gli occhi miei quanta pietate*. Acute le osservazioni del D'Ancona, *V. N.*, cit.

vedere quella che gli ispirava un amore, simile in tutto a quell'altro, non solo, ma che aveva anche il soave colore e le dolci sembianze dell'altra. Come sottile veleno, l'amore si insinua dentro delle vene del poeta, e ne eccita un fuoco ardente di desiderio,

> Color d'amore e di pietà sembianti
> non preser mai così mirabilmente
> viso di donna,

« come il vostro, o donna, allorquando voi guardate il mio aspetto « doloroso »,

> sì che per voi mi ven cosa a la mente...

Il color pallido gli ricorda un altro pallore tanto amato; le due sembianze simili, ma diverse, chè questa è viva, mentre l'altra è disparita, inducono nello spirito del poeta uno stato di incertezza tra una realtà presente e un ricordo lontano, ma che sembra presente, che produce un senso di intollerabile angoscia,

> ch'io temo forte non lo cor si schianti.

E gli occhi distrutti dalle lacrime non possono ristare dal volgersi verso la nuova donna, poi che essi hanno sete di bere lacrime ancora; lacrime di amore, di ricordo per il passato o di speranza per l'avvenire, ma lacrime insomma, cioè uno sfogo a questa passione di contrasto che gli schianta il cuore. Ma, ahimè, « lagrimar dinanzi a voi non sanno »! Dagli occhi della donna viva emanano la gioia e la vita, non la morte e le lacrime! Bellissimo è questo sonetto, e uno dei più profondi e sentiti, poi che la finezza dei più tenui sentimenti si accorda con una agilità e una potenza di forma davvero singolari (1).

La lotta fra il reale e l'ideale è ingaggiata appena, e già quello incomincia ad avere il sopravvento; troppo gli occhi ora desiderano di vedere la nuova bellezza, troppo essi sospinge la

---

(1) *V. N.*, XXXVI. Ottimo è il commento anche a questo luogo della *V. N.* del D'Ancona.

vista della gentile pietosa. Ma troppo vile è l'atto di oblio: « Così da poco morta e così presto posta in abbandono, dinanzi « ai primi occhi soavi che sono apparsi! ». E il poeta si cruccia seco stesso, rimprovera i suoi occhi, impreca contro di essi, li maledice. È il pudore verso il ricordo antico che si riaffaccia timidamente a notare la sconvenienza della nuova situazione. Ma si badi che qui s'insinua il raziocinio per entro ad una questione di sentimento (« voi non dovreste mai obliare »), mentre i begli occhi sorridono vivi e luminosi. Può il poeta rimproverare gli occhi e accusarli di viltà e fellonia, ma la sua deprecazione è il frutto di un processo logico o, se si voglia, del riconoscimento di una convenienza pratica; ma l'amore è ormai entrato vittorioso: l'anima trema alla visione nuova e ricorda solo tristemente, per dovere, la donna morta. Ma che può il dovere contro l'amore?

« Voi non dovreste mai, se non per morte,
la vostra donna, ch'è morta, obliare ».
Così dice 'l meo core, e poi sospira (1).

Verso stupendo quest'ultimo: il cuore sapeva che non doveva amare, ma l'anima tremava d'amore!

La nuova passione possiede ormai il poeta e lo inebria, non solo, ma cerca altresì di rendere schiava anche la ragione, perchè ancor questa allontani dalla sua rocca il vecchio ricordo. Infatti la mente s'industria di giustificare il nuovo affetto: « Questa è una donna gentile, bella e saggia ed è apparita forse « per volontà d'Amore, acciò che la mia vita abbia pace ». Contrasta la ragione che è cosa vile venir meno alla benedetta memoria della morta. Ma il cuore ribatte che, dopo così grande dolore, esso aveva bene il diritto di ritrarsi da tanta amarezza

(1) *V. N.*, XXXVII: *L'amaro lagrimar che voi faceste.* Cfr. Zingarelli, *Dante*, p. 127: « Nessuno aveva mai espresso un contrasto così vivo e tra- « gico, ecc. ». Vedi anche Lisio, *L'arte del periodo nelle opere volg. di D.*, Bologna, 1902, p. 105.

e di riporre la sua gioia in colei che era stata la causa della sua consolazione.

> Gentil pensero che parla di vui
> sen vene a dimorar meco sovente,
> e ragiona d'amor sì dolcemente,
> che face consentir lo core in lui (1).

Il « gentil pensero » ormai ha espugnato la rocca della mente e ne ha scacciato ogni altro sentimento. « Ed è anche « giusto — osserva il cuore — che sia così, poi che sì la sua vita « che tutto il suo valore

> « mosse de li occhi di quella pietosa
> « che si turbava de' nostri martiri ».

Però il ricordo di Beatrice, per contrasto, ritorna spesso a riprendere il suo posto; di chi adunque sarà la vittoria? La battaglia dura dentro nel core e pende ora per l'una ora per l'altra parte. Dapprima è Beatrice che vince, e allora il poeta si volge verso di lei, piangendo e rammaricandosi che altri pensieri abbuino la dolce visione; allora si rallegra persino che i suoi occhi, vinti dal pianto, non siano in grado di mirar altre donne:

> Lasso! per forza di molti sospiri,
> che nascon de' penser che son nel core,
> li occhi son vinti, e non hanno valore
> di riguardar persona che li miri.
> E fatti son che paion due disiri
> di lagrimare e di mostrar dolore (2).

---

(1) *V. N.*, XXXVIII. Cfr. le osservazioni a questo luogo nella *V. N.*, del Casini. Non mi sembra invece del tutto esatta la nota del Flamini, *V. N.*, p. 94, n. 22: nel sonetto è evidente il trionfo dell'amore *dopo* la lotta. Vedi anche Santi, *Il Canz.*, p. 318.

(2) *V. N.*, XXXIX. Vedi Flamini, *V. N.*, p. 98. Si ricordi che nella prosa che precede questo sonetto D. parla di un male agli occhi « sì che d'allora « innanzi non potèro mirare persona »; precisamente come dice nel *Conv.*, III, 9, che « io fui esperto di questo (male) l'anno medesimo che nacque « questa canzone [*Amor che ne la mente*] ».

Ma poi l'immagine della « donna gentile » finisce col prevalere. E ciò avviene perchè l'amore per lei ormai è così possente, e il desiderio e la corrispondenza sì profondi e sentiti, che « pa-
« rendo a me — come dice — questa donna fatta contro a me
« fiera e superba alquanto » (1), sente il bisogno di rivolgerle parole di accorato rammarico e di confidente speranza.

Voi che savete ragionar d'Amore,
udite la ballata mia pietosa,
che parla d'una donna disdegnosa (2),
la qual m'ha tolto il cor per suo valore.

E, come per vezzo, egli esagera la cattiveria della donna. Quando guarda con quella sembianza sì fiera, gli uomini chinano lo sguardo per paura; dovunque ella giri gli occhi, questi mandano raggi di cruda severità. Ma quanto amore v'è dentro di questa dolce figura! Essa par che dica: « Io sarò disdegnosa con « chiunque mi guardi, perchè Amore signoreggia la mia mente ». Certo essa custodisce con tanta gelosia i suoi occhi « per vederli « per sè quando le piace;

« A quella guisa retta donna face
« quando si mira per volere onore.

« Io non ho speranza veruna di spietrare quel suo sguardo « crudele,

« così è fera donna in sua bieltate
« questa che sente Amor negli occhi sui.

(1) Cfr. *Convivio,* III, 9-10.

(2) Barbi, *Rime,* IV, lxxx. Lo Zingarelli, *Dante,* p. 378, la crede allegorica, e ispirata « da difficoltà e travagli sostenuti in un qualche studio ». A me, in verità, ciò non appare in nessun modo probabile. È questa una ballata d'amore, e nient'altro. Ad ogni modo, anche se fosse veramente allegorica (ciò che io non credo), noi spiegheremo questa, come le altre così dette 'allegoriche', secondo il « senso litterale », che è poi quello che dà valore alla lirica, come avviene in questa ballata e nelle seguenti canzoni. Cfr. anche Croce, *La poesia di D.,* p. 20.

« Ma nasconda pure essa i suoi occhi o li custodisca o non li « conceda al mio sguardo! tanto io riuscirò ad aver ragione « sopra di lei, e i miei desiri so che avranno virtù contro il « suo disdegno:

« però che i miei disiri avran vertute
« contra 'l disdegno che mi dà tremore ».

Curiosa è questa ballata, tutta composta com'è su una trama, oserei dire, di civetteria. Nella fine soltanto, come dopo un gioco infantile, il poeta si scopre e manifesta non solo il desiderio suo, ma anche la certezza ch'egli ha di essere corrisposto: — Sotto quella così crudele vista quanto dolce amore si nasconde per me! —.

La battaglia dei dolci sospiri in tal guisa si accanisce e perpetua, poi che il ricordo antico non può estinguersi, perchè è una creazione del suo spirito stesso, ma d'altra parte la « donna gentile » lo attrae col fascino della sua bellezza e della vivente sua figura. Questo stato di incertezza angosciosa (1) è profondamente espresso nella canzone: *Voi che intendendo* (2), che è delle cose più fini di Dante.

(1) Barbi, *Rime,* V, lxxxvi. Nessun luogo mi sembra poi più opportuno di questo per il sonetto *Due donne*; che rispecchia la stessa condizione di spirito, che Dante esprimerà nella canzone *Voi che intendendo* e che espone anche nel *Convivio,* II, 2. A me sembra quindi che, a parte Gemma Donati, abbia ragione il Santi, *Il Canz.,* pp. 82 e 326, contro il Ciafardini, *Op. cit.,* p. 30.

(2) *Convivio,* II. Questa canzone è ricordata anche nel *Paradiso,* VIII, 37 per bocca di Carlo Martello; ma questa citazione non mi sembra che comprovi che D. componesse tale canz. nel tempo in cui Carlo andò a Firenze (marzo 1294; Zingarelli, *Dante,* 141); ma semplicemente che in tale tempo essa era già stata composta. Del resto il tentativo di fissare i limiti cronologici dell'amore per la 'donna gentile' mi sembra disperato, per le contraddizioni appunto in cui cade D. stesso, dal quale unicamente ci potrebbe venire la luce. Per la nostra particolare disamina basta affermare che questo amore seguì non molto tempo dopo la morte di B., che fu di natura tenera e mondana e che ispirò a D. un vero affetto. Anche come finisse non appare ben chiaro dalle rime che ci rimangono. Intorno a questa canzone cfr. Santi, *Il Canz.,* pp. 319 sg. Cfr. per il commiato Barbi, *Bull.,* X, 318.

Agli angeli si rivolge il poeta, poi che è questione tra una creatura del cielo e una della terra; e a quelli di Venere perchè si tratta di Amore. E li prega, essi che sono intermediari fra la terra e il cielo, di sciogliere il nodo della sua esistenza dolorosa.

« Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete,
« udite 'l ragionar ch'è nel mio core,
« ch'io no 'l so dire altrui, sì mi par novo.

« L'amore per una donna, che è presso il vostro Sire, soleva già « essere il mio soave pensiero, sì che per suo mezzo io trascorrea « dalla terra al cielo con tanta dolcezza, che unico mio pensiero « era quello di ricongiungermi in eterno colla mia Beatrice nel « cielo; ma

« Or apparisce chi lo fa fuggire,
« e signoreggia me di tal vertute,
« che 'l cor ne triema sì che fuori appare.

« È questo il pensiero per una donna viva e reale, che è po- « derosa ' in prendere me e in vincere l'anima tutta ' e ' dicemi « parole di lusinghe ', impromettendomi che dagli occhi suoi « esce salute e che essa è degna solo di chi ' non teme angoscia « di sospiri '. (Verso efficace questo, che — come afferma il poeta « stesso — ' vuol abbellire la cosa, quando di fuori pare disab- « bellirla ') (1). E questo nuovo pensiero è così forte che distrugge « quello che mi parlava ' d'un'angiola che in cielo è coronata '. « E, per questa distruzione, l'anima piangendo si lagna: — Ahimè, « perchè sen fugge un pensiero così dolce, che, pur dopo la « morte, usava sì consolarmi? —. E, volgendosi agli occhi, così « li rimprovera: — Maledetto il momento in cui vedeste « quest'altra donna! Perchè non avete prestato fede alle mie « parole, quando io vi dicevo: Guardate che negli occhi di costei « s'annida tale una luce che abbuierà ogni altro pensiero? Ah, « non mi valse che io vi avvertissi del pericolo! Voi avete vo-

(1) *Convivio*, II, 8.

« luto rimirare la bella donna, ed ora, come io presagii, da questo « nuovo pensiero io vengo uccisa —. Ma uno spiritel d'Amor « gentile dice all'anima: — O anima che sì ti lamenti, tu non « sei morta, ma soltanto smarrita, perciò che questa nuova donna « ha colla sua bellezza così trasmutata la tua vita, che a te « sembra di essere stata uccisa o scacciata, e non è. Guarda in- « fatti come pietosa e umile, saggia e cortese è questa donna « pur nella sua grande bellezza; vedi ch'essa è ben degna che « tu la prenda per tua signora, sì è adorna d'amore e di virtù, « sì novi miracoli escono da lei: è ben degna che tu ti inchini « dinanzi a lei, dicendo:

« ' Amor, signor verace,
« ecco l'ancella tua; fa che ti piace ' — ».

Piena di movimento e di colore, questa canzone è di una finezza psicologica singolare, ed è chiusa dentro di una forma così cristallina e pura che i più riposti movimenti dello spirito vengono frugati ed esposti, traendoli dall'astratto al concreto, con una vivacità di scena e una tenerezza di sentimento davvero stupende. Con quanta delicatezza l'anima vien tratta a convincersi dell'opportunità del nuovo amore: quanto fine la esaltazione della nuova donna in conspetto dell'altra, che se ne va piangendo, ma pur non senza che non resti di lei un'immagine angelicata! Beatrice è la Benedetta, la Divina; essa ha trasformata e sublimata l'anima del poeta e va mantenuta perpetua la sua gloria, ma quest'altra donna non è forse della stessa sostanza di quella? Non è amore anche questo? Non solo, ma in questa non vi sono le stesse virtù che nell'altra? Perchè adunque la soave idealità della morta non può trasvolare per entro alla figura di questa viva, e continuare a tener vivo il fuoco luminoso dell'anima? E l'anima infatti si accinge al nuovo lavoro: si industria di sublimare la nuova donna, come aveva sublimato la prima. La sovrabbondanza di fantasia del poeta non gli permette di tenere le immagini delle donne che ama, dentro della loro cerchia reale e di acconciarsi ad esse, poi che essa

sente il bisogno di attirarle dentro dell'orbita del suo spirito e di vivificarle mediante la infusione del suo fiato spirituale, sì da modificarle e ridurle ad una creazione dell'anima sua. Vedremo che anche alla donna, che tante fiamme voluttuose insinuerà dentro delle sue vene, egli sentirà il bisogno di attribuire un *carattere*, quale la sua mente concepiva; tanto più quivi, dove la sublimità del primo amore non permetteva che il secondo precipitasse così subito nella volgarità, era naturale che il poeta tendesse a idealizzare il suo amore, il quale del resto era ben possente e profondo. « Lo quale amore... di picciola in grande « fiamma s'accese, sì che non solamente vegliando, ma dormendo, « lume di costei ne la mia testa era guidato... Oh, quante notti « furono che gli occhi de l'altre persone chiusi dormendo si po- « savano, ch'e miei ne lo abitaculo del mio amore fisamente « guardavano!... E sì come lo multiplicato incendio vuol pur di « fuor mostrarsi, chè stare nascoso è impossibile, volontade mi « giunse di parlare d'amore, la quale del tutto tenere non po- « teva » (1). E

> *Amor che ne la mente mi ragiona*
> cominciò egli allor sì dolcemente
> che la dolcezza ancor dentro mi suona (2).

---

(1) *Convivio*, III, 1-2. È notevole questo passo: « E non solamente di lei era « così desideroso; ma di tutte quelle persone ch'alcuna prossimitade avessero « a lei, o per familiaritade o per parentela alcuna ». Che sarà questa « parentela » della filosofia? E la sua 'fenestrella' e il suo 'abitaculo'? Io non so davvero come si possano ritenere per allegoriche queste canzoni, quando D. stesso chiaramente ci dice nei proemi del *Convivio* che furono scritte per una donna vera e reale! Ma di ciò faremo cenno più innanzi.

(2) *Convivio*, III, 2. È ricordata nel *Purg.*, II, 112 e nel *De vulg. eloq.*, II, 6. Cfr. Santi, *Il Canz.*, p. 330; del quale però non mi sembra sia accettabile l'ipotesi che questa canzone sia stata composta dopo il 1298. Si ricordi la curiosa coincidenza del mal d'occhi indicata sì per il sonetto *Lasso! per forza di molti sospiri* che per questa canzone. Poichè i due testi concordano, questa testimonianza mi sembra da ritenere per valida. Io, del resto, credo che tutte queste composizioni per la 'donna gentile' siano state scritte tutte solo alquanto tempo dopo l'annovale di B. Anche il Barbi, *La questione di L.*, p. 26, è portato verso questa opinione.

Dolcissimo davvero è questo canto, che risente ancora della finezza della lirica anteriore, ma che freme di un nuovo spirito, che si esplica per mezzo di una continua drammatizzazione:

> Lo so' parlar sì dolcemente suona,
> che l'anima ch'ascolta, e che lo sente
> dice: « oh, me lassa! ch'io non son possente
> di dir quel ch'odo della donna mia ».

Ma la creatura così lodata non è essa affatto simile a Beatrice?

> Non vede il sol che tutto 'l mondo gira
> cosa tanto gentil.

E ancora:

> In lei dipende la virtù divina,
> sì come face in angelo che 'l vede.

E ancora:

> Cose appariscon ne lo suo aspetto,
> che mostran de' piacer del Paradiso,
> dico ne gli occhi e nel suo dolce riso
> che le vi reca Amor com'a suo loco.

Ma non è Beatrice questa? Non son queste le virtù che già Dante enumerava nelle rime della laude? Non è Beatrice dunque che trasforma in sospiro l'amoroso desio del poeta, così:

> « e gli occhi di color, dov'ella luce,
> ne mandan messi al cor pien di disiri
> che prendon aere e diventan sospiri » ?

Quest'ultimo verso delicatissimo non è forse per la stessa donna, per la quale aveva scritto:

> « Ed è ne li atti suoi tanto gentile,
> che nessun la si può recare a mente,
> che non sospiri in dolcezza d'amore » ? (1)

---

(1) *V. N.*, XXVI: *Vede perfettamente.* Intorno alla corrispondenza amorosa fra D. e la 'donna gentile' il Barbi, *La quest. di L.*, p. 26, dice:

Il processo spirituale, cui giunge Dante per la ' donna gentile ', era troppo simile a quell'altro *primo* e più *verace*, già compiuto per Beatrice, la quale ormai aveva già un posto ben fisso nella fantasia del poeta, perchè questo secondo potesse prevalere. Quest'altro amore doveva o accontentarsi del reale e in esso satisfarsi, oppure, qualora avesse voluto assurgere alla indiazione, fatalmente doveva scontrarsi e quindi identificarsi con quello per Beatrice, e perire.

E infatti nella *Vita Nuova* Dante ci assicura ch'esso perì. Ma se, come non par dubbio, i due sonetti *Parole mie* e *O dolci rime* appartengono a questo periodo, la ' donna gentile ' non lasciò la mente del poeta senza tristezza e dolore.

Parole mie, che per lo mondo siete,
voi che nasceste poi ch'io cominciai
a dir per quella donna in cui errai
« Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete »,
andatevene a lei, che la sapete,
chiamando sì ch'ell'oda i vostri guai;

« Per chi, come me, crede che la faccenda della donna pietosa sia stata ori-
« ginariamente cosa diversa dall'amore per la filosofia celebrato nel *Convivio*,
« vede nell'episodio dei §§ 35-39 non la prima fase dell'innamoramento, ma
« il principio, lo svolgimento e la fine dell'amore; una storia compiuta in-
« somma ». Il Barbi, a mio avviso, ha tutte le ragioni; ed è per ciò che io ho messo insieme le rime della *Vita Nuova* colle due prime canzoni del *Convivio*, che per la testimonianza stessa di D. furono scritte per la donna pietosa. Queste sono nè più nè meno che due canti d'amore; dov'è infatti in esse la materia dottrinale? Io, per me, non riesco a vederla; e credo che D. abbia dato a queste canzoni un significato filosofico *posteriormente*. E, in questo caso, sono dello stesso parere del Croce, *La poesia di D.*, p. 20: queste sono « vera e compiuta poesia » e se D. ha decretato « per un atto
« di volontà che tali personaggi, tali azioni, tali parole della poesia debbano
« stare anche a significare un certo fatto che è accaduto o accadrà, o una
« verità religiosa o un giudizio morale o altro che sia », ad ogni modo « la
« poesia rimane intatta ed essa sola può riguardare la storia della poesia ».
Le esagerazioni e i falsi giudizi che la smania dell'« allegoria » può dettare, li puoi vedere nella disamina delle liriche dantesche del Fraticelli, *Il Canz. di D.*, Firenze, 1873, *passim*.

ditele: « Noi siam vostre, ed unquemai
più che noi siamo non ci vederete » (1).

Un accorato rimpianto gli stringe il cuore, poi che egli sta per lasciare la sua donna: tutto è finito ormai, più il poeta non canterà la donna che fu così pietosa con lui, nessun'altra alata canzone si aggiungerà a quelle che per lei furono scritte, perchè ... La frase esce acerba e pregna di rimprovero e di pianto:

con lei non state, chè non v'è Amore.

È questa la cagione di così precipitosa caduta? Essa più non ama! Quindi, spentasi la dolce corrispondenza, le rime girino attorno in abito dolente « a guisa de le vostre antiche sore »; e, se trovino « donna di valore », allora si fermino, si gettino ai suoi piedi

dicendo: « A voi dovem noi fare onore ».

Ma ecco che il poeta tosto si pente dell'accusa ch'egli ha lanciato contro la 'donna gentile', dell'abbandono in cui l'ha lasciata, del rammarico acerbo che le ha dimostrato. La visione della donna amata gli risorge dinanzi con ricordi pieni di fascino e di tenerezza. Non era stata essa il conforto per il suo animo distrutto? Non l'aveva egli vagheggiata e non le aveva conceduto il suo cuore? E le « dolci rime » che, vestite di bellezza, egli aveva sparso per il mondo non erano forse state scritte in un èmpito di amore, non erano la testimonianza perenne del suo affetto profondo? E il poeta, pieno di affanno, si rivolge alle « dolci rime » (2), che avevano esaltato la « donna gentil che

(1) Barbi, *Rime*, IV, lxxxiv. Cfr. Santi, *Il Canz.*, p. 338. Si noti che in questo sonetto il poeta parla di amore vero e proprio « per quella donna « *in cui errai* »; e accomuna la canz. *Voi che intendendo* a tutte le altre rime amorose per la donna gentile.

(2) Veramente io dapprima avevo pensato che *O dolci rime* fosse la palinodia di *Per quella via*, e che *Parole mie* fosse l'ultimo componimento conclusivo della serie; ma ora, dopo lo studio del Barbi, ritorno anch'io all'accostamento dei due sonetti *Parole mie* e *O dolci rime*. Barbi, *Rime*, IV, lxxxv.

« l'altre onora » e le prega di scacciare « un, che direte: ' Questi « è nostro frate ', perchè in esso non è cosa alcuna che sia vera »:

> Io vi scongiuro che non l'ascoltiate
> per quel Signor che le donne innamora,
> chè ne la sua sentenzia non dimora
> cosa che amica sia di veritate.

Esso dice: « chè non v'è amore » e mente e s'infinge: scacciatelo dunque! Non mi ama ancora, essa, la donna pietosa? Tornino adunque tutte quante insieme le rime della ' donna gentile ', esse che sono il frutto del mio cuore, a lei si presentino umili e facciano ammenda delle sconsigliate parole:

> E se voi foste per le sue parole
> mosse a venire inver la donna vostra,
> non v'arrestate, ma venite a lei.
> Dite: « Madonna, la venuta nostra
> è per raccomandarvi un che si dole
> dicendo: — ov'è 'l desio de li occhi miei? — ».

« Ov'è 'l desio de li occhi miei? » con questo verso d'amore, di dolore e di desiderio si conchiude il soave intermezzo della ' donna gentile ': con un sospiro cioè di passione e di rimpianto. L'ultimo raggio crepuscolare va scomparendo dietro i monti brumosi, e il poeta guarda con occhio triste il tramonto della luce dell'amore, che lentamente si spegne (1).

---

(1) Alla donna gentile si era attribuito, e molti l'attribuiscono ancora (cfr. la recensione di S. Debenedetti in questo *Giorn.*, **77**, p. 113: « Gli « altri testi pubblicati dal Barbi non hanno, credo, alcun rapporto nè colla « poesia di Dante nè colla nostra Lisetta »), il sonetto bello e drammatico *Per quella via*: Barbi, *Rime*, VII, cxvii. Perciò si era identificata la donna pietosa colla ' Lisetta ', che questo componimento nomina, dal Barbi stesso, *Due not.* e *Bull.*, X, 408 e XII, 214; da I. Del Lungo, *Lisetta*, in *Rass. cont.*, 1912, 9; da G. Salvadori, *La vita giov.*, p. 200; da A. D'Ancona, *Nuova Antol.*, 1912, 11, e ultimamente dal Pietrobono, *Il poema sacro*, p. 123; nè erano sembrate molto consistenti le obbiezioni dello Zappia, *Studi*, p. 83, dello Zenatti, *Intorno a D.*, p. 43 e del Lamma, *Quest. dant.*, p. 125. Ma lo studio del Barbi, *La questione di Lisetta*, negli *Studi* cit., p. 17, mi

Così finisce il ciclo delle rime per la donna pietosa e gentile. Come notammo che una progressiva potenza va dalle rime giovanili affermandosi fino alla intensa rappresentazione delle liriche per la morte di Beatrice; così da queste a quelle per la 'donna gentile' si nota una maggiore maturazione poetica. I caratteri lirici vengono a stabilirsi con maggiore precisione ed efficacia; e la forma drammatica è qui soprattutto usata, anzi forma la peculiarità di questo gruppo, nel quale il poeta ripete bensì vari elementi e accorgimenti poetici già prima usati da lui, ma però riesce anche ad esprimere in modo efficace sopratutto quella inquietudine del suo spirito, quel rodio segreto che la lotta spirituale fra i due amori doveva di necessità ispirargli.

Ma la 'donna gentile' non morì nella mente di Dante; anzi il reale contrasto fra l'amore vecchio e il nuovo venne agevolmente a trasformarsi e a risolversi, per analogia, nel contrasto allegorico tra la vecchia sua vita e la nuova, che la filosofia e gli studi gli andavano dischiudendo. Così la pietosa confortatrice, nella mente del poeta, venne a prendere poi la figura di un'altra donna, cioè quella della « figliuola di Dio, regina « di tutto, nobilissima e bellissima filosofia », la quale pure aveva arrecato alle sue pene grande lenimento, e alla sua intelligenza nuova materia di meditazione e di canto; « e immaginava lei fatta

---

fa rimanere perplesso. Sinceramente, che gli accostamenti del Barbi mi convincano del tutto, proprio non potrei dire. Ma ciò forse dipende dal fatto che a me sembrava così naturale e precisa la posizione del sonetto *Per quella via* in questo luogo, e così corrispondente allo stato d'animo del poeta, dubitoso tra B. e la donna gentile, che non mi riesce di figurarmelo in una situazione più adatta di questa. Certo il sonetto può anche essere della piena maturità, tanto è gagliardo e vigoroso. La tendenza drammatica del poeta si rivela in modo potente: in una specie di giostra d'amore, D. delinea in pochi tratti una scena evidente e colorita, dove la baldanza, la sorpresa, il dolore e la vergogna di Lisetta, scacciata dalla rocca dove credeva di poter riporre sua signoria, si susseguono e si svolgono con efficace gradazione. L'episodio della donna gentile, con questo sonetto, acquistava una ben maggiore potenza; ma, dopo i dubbi del Barbi, non mi sento — almeno per ora — di affermare l'identità di Lisetta colla donna pietosa, come avevo fatto dapprima.

« come una donna gentile, e non la poteva immaginare in atto « alcuno se non misericordioso; per che sì volentieri lo senso di « vero la mirava, che appena lo poteva volgere da quella » (1). Dante così trasportò nel mondo della scienza e degli « invidiosi veri » quelle ansie, quelle inquietudini e quei contrasti ch'egli aveva realmente provati nel mondo dell'amore. E questi studi, ai quali egli si applicò dopo la morte di Beatrice, ebbero una grande importanza anche per quello che riguarda lo svolgimento della sua lirica espressione (2). Fino ad ora infatti lo vedemmo poetare per un suo naturale bisogno di creare dolci fantasmi. I poeti del 'dolce stile', le poesie dei provenzali, i carmi latini, le arti della retorica e l'armonia della musica guidarono la sua fervida mente per il lucido mondo dell'arte; perciò nè le rime per le donne 'schermo' nè quelle per Beatrice e per la 'donna gentile' risentono di concetti filosofici, quivi egli canta come un uccello, 'che sul cigliegio salta e non pensa che ad amare e cantare'. Le eccelse esaltazioni dei mistici egli le aveva trovate già travestite in lirici voli nei carmi dei due Guidi.

Anche la creazione della Beatrice è di sapore eminentemente lirico: in quanto che essa era il frutto della straboccante sua fantasia: e il momento della ispirazione della *Commedia* dovette ben essere nel principio soltanto una visione lirica del mondo divino, dove vide la sua donna venire glorificata fra gli angeli e i santi in cospetto di Dio. Egli intuì insomma in atto quelle esaltazioni, che la lirica aveva già tentate e disposte in potenza.

Neppure le rime per la 'donna gentile' hanno carattere dottrinale. Vedemmo già che la canzone *Amor che nella mente mi ragiona* si può scambiare per una diretta a Beatrice; e il fatto che queste rime vengono da tutti ritenute cariche di un

(1) *Convivio*, II, XIII

(2) Circa gli studi di D., l'influenza ch'essi ebbero sulle sue opere, ecc., cfr. E. G. Parodi, *La data della composizione*, ecc., Perugia, 1905, p. 40; ora in *Poesia e storia della D. C.*, Napoli, Perrella, 1921.

grave fardello filosofico è dovuto alla *posteriore* applicazione allegorica che Dante operò nel *Convivio*, la quale si frappone ordinariamente tra gli occhi dei critici e la poesia nuda e luminosa, e ne intercetta i raggi.

Certamente, quando il poeta scrive delle canzoni, sembra che si rivesta di una cappa più austera e dignitosa — e ciò per il concetto degli 'stili' ch'egli aveva appreso nelle varie *Retoriche* scolastiche, — quindi le due prime canzoni, riportate nel *Convivio*, appaiono più altamente scritte che i sonetti, nei quali il poeta nostro preferisce di rinchiudere più tosto quadretti e figurazioni graziose, brevi e fugaci frammenti di sentimento; o che le ballate, che di solito egli usò per dare una rappresentazione delicata e leggera, talora persino ricercata, di sentimenti raffinati. La influenza delle « scuole de' religiosi e disputazioni « dei filosofanti » appare dapprima nella prosa della *Vita Nuova*, nella quale senti un inusitato sapore di erudizione e di dottrina, che imprime, tanto alle varie forme di prosa che alla concezione generale del libro, quel carattere mistico-allegorico e quella specie di sopraelevazione sacra, che stona così spesso colla luminosità e umanità delle liriche, sebbene Dante ne espurgasse le più reali e profane. Ma è nella terza canzone del *Convivio* che gli studi esercitano il loro influsso maggiore, distruggendo perfino ogni lirico sentimento.

Come un neofito, Dante, abbagliato dalla nuova luce emanante dalle discussioni dottrinali, volle scrivere delle rime nuove, perciò pose giù il suo soave stile e mise in rima aspra e sottile gli insegnamenti dei religiosi e dei filosofi. Ma invece di poesia, ne uscì un trattato in rima! L'unica favilla che luce è là nel principio, in cui sembra che l'immagine della donna amata gli balzi dinanzi, così dolce pur nel suo disdegno (1):

> Le dolci rime d'amor ch'io solia
> cercar ne' miei pensieri,

(1) *Convivio*, IV. Cfr. Santi, *Il Canz.*, p. 341 e D. Guerri, *La disputa di D.*, ecc., in questo *Giorn.*, **66**, 128.

convien ch'io lasci; non perch'io non speri
ad esse ritornare,
ma perchè gli atti disdegnosi e feri
che ne la donna mia
sono appariti, m'han chiuso la via
de l'usato parlare.

Sarà proprio la Filosofia questa donna che è « disdegnosa e fera » proprio come nella ballata *Voi che sapete*? Ad ogni modo il resto di questa canzone non ha nulla a che fare colla lirica: è soltanto una questione di morale versificata.

Certamente la natura del contenuto o dell'argomento trattato non infirma il valore sostanziale di una lirica espressione. Quel che conta è che il fatto filosofico o scientifico il poeta l'abbia visto con altri occhi da quelli onde lo vede il filosofo o lo scienziato, cioè che sia stato intuito cogli occhi del sentimento e della fantasia. Ma allora, compiutosi questo processo di creazione, il fatto speculativo si viene a tramutare in una immagine lirica, che del concetto logico non ha più non solo la sostanza, ma neppure la parvenza. Perciò non può esistere un'arte scientifica o filosofica, ma soltanto un'*arte*, cioè una espressione di immagini, la quale può riprodurre le norme agresti di Virgilio, l'esaltazione dell'animo per opera di Eros di Platone o il volo di Astolfo fino alla luna, a patto però che tutta questa materia da universale diventi particolare, anzi individuale espressione dell'artista, che abbia fatto passare il *fatto*, dopo di averlo *sentito*, attraverso il prisma della fantasia (1). Perciò la canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solia*, non è poesia. In essa manca ogni afflato lirico, perchè la scienza in essa appare come una fredda ed inerte speculazione, alla quale il cuore è rimasto morto ed estraneo. Non è còmpito nostro adunque l'esaminarla, come

(1) Sulle canzoni dottrinali cfr. Zingarelli, *Il Canz.*, 150. Giustamente il Parodi, in *Bull.*, XIII, 253, osservò allo Z. che queste composizioni non sono liriche. Intorno al rapporto fra arte e scienza, vedi Croce, *Estetica*, Bari, 1909, p. 30.

quella che svolge e dimostra solamente dei concetti, non già delle immagini. Lo stesso dicasi per le altre due canzoni dottrinali *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato* e *Doglia mi reca ne lo core ardire*, che qui vengono tutte insieme riunite soltanto per la simiglianza della materia trattata, mentre la seconda è certamente posteriore all'esiglio (1). Però in queste due ultime composizioni l'arido schematismo della prima viene a rimpolparsi con qualche immagine qua e là tralucente, con qualche mossa che è dettata dalla concitazione dell'anima e del sentimento. La metamorfosi dal concetto in immagine non è ancora avvenuta del tutto ; ma il poeta, specialmente in *Doglia mi reca*, è già sulla strada che conduce al capolavoro di questo genere, *Tre donne intorno al cor*.

Nella *Canzone della leggiadria* infatti talora trapela qualche immagine lirica. La descrizione degli uomini smorfiosi, ad esempio, è efficace:

Vanno spiacenti,
contenti che da lunga sian mirati;
non sono innamorati
mai di donna amorosa;
ne' parlamenti lor tengono scede;
non moveriano il piede
per donneare a guisa di leggiadro.

E l'immagine del sole « al cui esser s'adduce Lo calore e la luce » ritorna gioiosa per le strofe, come un motivo ricorrente, paragonato colla leggiadria:

Al gran pianeto è tutta simigliante
che, dal levante
avante infino a tanto che s'asconde,
co' li bei raggi infonde
vita e vertù qua giuso
ne la matera sì com'è disposta.

(1) Barbi, *Rime*, IV, lxxxiii, e VII, cvi. Vedi *De vulg. eloq.*, II, 12, e e Santi, *Il Canz.*, 362, dove è giusto e moderato il giudizio estetico sul valore della canzone *Poscia ch'Amor*. Cfr. anche Zingarelli, *Dante*, p. 379.

E ancora:

> Nè 'l sole per donar luce a le stelle
> nè per prender da elle
> nel suo effetto aiuto;
> ma l'uno e l'altro in ciò diletto tragge.

Ma indarno il poeta introduce queste immagini a illuminare la trattazione, indarno tenta una nuova forma metrica, più sonora e legata, indarno introduce tutti i lenocini della retorica, chè la canzone rimane pur sempre soffocata dal peso della speculazione morale e concettuale.

Più vivacità e movimento è nella terza *Doglia mi reca ne lo core ardire*: e ciò dipende così dal tempo in cui fu scritta, come dalla materia che vi è trattata, chè Amore ed Avarizia vengono posti a contrasto fra di loro, e in questo dibattito lo spirito e la fantasia del poeta si agitano e riscaldano. I versi

> Omo da sè vertù fatto ha lontana;
> omo no, mala bestia ch'om simiglia

hanno un suono e una forza, che fa presentire le parole irose della *Commedia*. La virtù, che partendo dal « suo Fattor » informa di sè gli uomini, è viva ed efficace:

> Lietamente esce da le belle porte,
> a la sua donna torna;
> lieta va e soggiorna,
> lietamente ovra suo gran vassallaggio.

La inclinazione verso la forma drammatica prende talora anche qui il poeta, sia che si scagli contro l'Avarizia:

> Dimmi, che hai tu fatto,
> Cieco avaro disfatto?
> Rispondimi se puoi altro che nulla.
> Maladetta tua culla
> che lusingò cotanti sonni invano!

sia che imprechi contro la Morte e la Fortuna:

> Morte, che fai? che fai, fera Fortuna,
> Che non solvete quel che non si spende?
> Se 'l fate, a cui si rende?

Ed è, senza dubbio, una immagine forte quella degli avari che vedono gli uomini costretti a mendicare, mentre essi rimangono chiusi nella loro ricchezza, che è vile materia:

> Falsi animali, a voi ed altrui crudi,
> che vedete gir nudi
> per colli e per paludi
> omini, innanzi cui vizio è fuggito,
> e voi tenete vil fango vestito.

Certe frasi poi, come questa, ad esempio:

> l'amorosa fronde
> di radice di bene altro ben tira,

hanno un sapore nuovo e forte; diresti quasi che la dottrina abbia distrutta la primiera ispirazione, ma che poi questa vada risorgendo plasmata e forgiata da una forza nuova e più possente.

Per giungere però alla perfetta espressione pur di questa forma, doveva il poeta innalzare il suo spirito così che anche la dottrina e la scienza venissero a presentarsi alla sua fantasia come esseri bene visti ed amati, come prodotti della sua anima commossa. Prima egli doveva smarrirsi nella « selva selvaggia ed « aspra e forte », doveva naufragare nelle acque tempestose della politica, e sentire poi quanto sa di sale lo pane altrui, prima doveva colare a goccia a goccia l'anima sua e gettarla poscia, sotto la tempesta delle percosse, in una nuova forma spirituale temprata e tetragona.

* * *

Il tuffo nella vita mondana era già stato preludiato dall'episodio della 'donna gentile'. Questa era ben entrata dentro della rocca del cuore di Dante, e, se poi ne era uscita, un doloroso rammarico l'aveva accompagnata. Ma poteva l'immagine di Beatrice, di una morta, trattenere per sempre il giovane poeta dal volgersi verso quella via, alla quale il suo esuberante carattere immaginoso e gli stimoli acuti del senso lo trascinavano?

> Se ti riduci a mente
> qual fosti meco e quale io teco fui,
> ancor fia grave il memorar presente (1).

Forese, dal profondo della testa volge gli occhi verso il suo amico: quante ore spensierate e gioiose avevano trascorse insieme! Egli parla, e Dante lo guarda con affetto grande: mutata è la sua faccia in oscura e cava, mutato è il suo pensiero, poi che ora egli s'avventa contro le sfacciate donne fiorentine ed esalta la vedovella sua; e piange e disdegna quel vizio, che era stato il gusto della sua vita; ma immutato è rimasto in lui l'affetto per l'amico. E Dante, poi che quello fugge a spogliarsi lo scoglio, ristà cogli occhi pensosi, umidi di pianto, e segue la traccia dell'amico corrente, fin che si perde sua vista lontano. Era la vita sua giovanile che correva via veloce e irrevocabile, la vita spensierata e mondana, viziata anche, forse; ma una vita, in cui la gioia e il dolore si assommano e riuniscono nel fascino strano del peccato, fascino che dissolve le potenze dello spirito, ma che travolge nel suo turbine e sconvolge le anime e i corpi dei mortali.

Perciò in questo periodo di mondanità non più le vaghe fantasticherie della prima giovinezza nè le sublimi esaltazioni della

---

(1) *Purg.*, XXIII, 115. Cfr. Croce, *La poesia di D.*, p. 123.

donna angelicata fanno vibrare gentilmente l'anima del poeta; ma ora la risata incomposta e il cachinno.

Nella, la moglie di Forese Donati, è la protagonista; lui non è presente, ma si intravvede, per contrasto, la sua figura lontana fra gli stravizi; nel fondo si profila la faccia minacciosa della suocera. La scena (1) si apre con un motteggio ironico: « Chi « udisse tossire la mal fatata moglie di Bicci, vocato Forese (2), « potrebbe dir ch'essa abbia trascorso l'inverno fra i ghiacci. « Ma essa tossisce sempre, la poverina, ed è infreddata anche « a mezzo agosto: figurarsi poi negli altri mesi! ». La figura della donna è ancora incerta, ma ora prende consistenza in un gustoso quadretto: « Essa è a letto, ma non può dormire: che freddo! « E sì ch'ella è 'calzata', perchè il copertoio è così corto, che « non basta a ricoprirla »; e si caccia sotto, ma invano, il freddo permane (3):

Chi udisse tossir la mal fatata
moglie di Bicci vocato Forese,

---

(1) Barbi, *Rime*, III, lxxiii-lxxviii. Intorno a questo difficile componimento, oltre allo Zingarelli, *Dante*, p. 149, e Carducci, *Opere*, VIII, 35, cfr. I. Del Lungo, *Dante ne' tempi di Dante*, Bologna, 1888, p. 437; D'Ovidio, *Studi sulla D. C.*, Palermo, 1901, p. 211 e 17; Torraca, *La tenzone di D. con Forese*, negli *Atti Acc. pontan.*, XXXIII, Napoli, 1904; Venturi, *D. e Forese*, in *Rivista d'It.*, 1904; V. Rossi, *Recens.*, in *Bull.*, XI, 289. Recentemente venne pubblicato da T. Casini, *Letter. ital.*, Roma, 1910, p. 49 e dal Massèra, *Sonetti burleschi e satirici del dugento*, Bari, 1920.

(2) Bisticcio, per dire che, meglio del nome, gli stava il soprannome, il quale doveva avere un senso dispregiativo; forse anche perchè usato per designare altra persona indegna o ridicola del tempo, oppure un Bicci più vecchio della stessa famiglia, perchè poi D. lo chiama per ischerno: « Bicci novello », cioè: « nuovo Bicci ».

(3) Così intendo questo passo: *calzata* vuol dire, secondo me, 'fasciata le gambe e i piedi', oppure anche 'vestita del tutto'; 'colle vesti addosso'. *Cortonese* credo sia uno dei consueti travisamenti popolari del nome di un paese simile nella radice a un aggettivo o a un nome comune: *corto* = *cortonese*. Anche Fr. Sacchetti, *Novelle*, XXXI, ha: « ritrovandosi spesso co' loro « pensieri nella *Torre a Vinacciano* ». Del resto le espressioni « essere di « Civitavecchia », « andare in Sassonia », « essere di Longatico », « essere « della tribù di Manasse », ecc., sono popolari e comunissime.

potrebbe dir ch'ell' ha forse vernata
ove si fa il cristallo in quel paese.
Di mezzo agosto la trovi infreddata;
or sappi che de' far d'ogni altro mese!
E non le val perchè dorma calzata,
merzè del copertoio c'ha cortonese.

Ora la risata si va volgendo in un sorriso: « Ma tale tosse e « il freddo e la malinconia non derivano a lei da malanni o umori « ch'ella abbia ». Da che dunque? Il sorriso si tramuta e s'intenerisce, quasi che il poeta sia tocco anche lui dalla tristezza di lei:

ma per difetto ch'ella sente al nido.

Ella si strugge perchè le manca il suo uomo, quello che essa ha amato e che ama e che la trascura e neglige. Egli è assente, ma, per contrasto, mentre la misera Nella (1) si rannicchia nel vedovo letto piangendo, il poeta ci fa intuire e vedere lui lontano, colle liete brigate, a scialare e gozzovigliare. Ma la nota melanconica sfuma e si perde, ritorna la risata, che sonora sbocca alla fine. Entra in scena la suocera:

« Lassa, che per fichi secchi
messa l'avre'n casa del conte Guido! »

« E dire che avrei potuto sposare mia figlia col primo signore e « per poca dote: invece essa ha voluto prendere quel bel mobile, « che ci ha pelato di denari, e poi anche l'abbandona! ». Gustosa e piena di briosa arguzia è questa scena, l'unica veramente bella di questa sboccata tenzone.

Al sonetto burlesco, ma non offensivo, di Dante, Forese risponde con un altro che è pure burlesco (2), specialmente per

(1) E questa specie di accoramento di Nella, al quale partecipa pur il poeta, corrisponde bene alla figura di donna amorosa e tutta dedita alla famiglia che D. traccia nel *Purg.*, XXIII, 87.

(2) Si badi infatti che i primi due sonetti non hanno gran che di offensivo, sono gli altri quattro che vanno progressivamente accrescendo la dose

la visione notturna ch'egli suppone di aver avuto, ma che nella coda contiene però del veleno. Esso rinfaccia a Dante in modo involuto ed incerto, ma che doveva essere ben trasparente per i contemporanei, la mancata vendetta del padre Alagherio ucciso, a quanto sembra, proditoriamente. La « tosse » della sposa e il « copertoio cortonese » danno lo spunto al principio del sonetto:

L'altra notte mi venne una gran tosse,
perch' i' non avea che tener a dosso;
ma incontanente che fu dì, fui mosso
per gir a guadagnar ove che fosse.

La punta d'ironia di quel « cortonese » spinge Forese a raffigurare esageratamente se stesso, come misero tapino; quindi prosegue raccontando in maniera volutamente confusa ed incerta la sua avventura:

Udite la fortuna ove m'addosse:
ch' i' credetti trovar perle in un fosso
e be' fiorin coniati d'oro rosso;
ed i' trovai Alaghier tra le fosse.

« Io credevo di trovare perle e fiorini tra quelle fosse (1), dove « andai a imbattermi, e invece mi vidi saltar fuori Alagherio,

---

degli insulti. È inutile ch'io dica che mi attengo all'ordine dei sonetti tradizionale, seguìto dal Barbi, non già a quello proposto dal Rossi, *Bull.*, XI, 292, e ultimamente prescelto dal Massèra, *Op. cit.*, il quale però finora — almeno ch'io mi sappia — non ha ancora esposto le ragioni dell'ordine seguìto. È evidente infatti che Forese prende le mosse dalle parole *tosse* e *copertoio* per lanciare poi la sua frecciata.

(1) « Forse saranno semplicemente da intendere per il luogo dove venivano « seppelliti i morti »: Barbi, *Bull.*, XI, 14. Il Chini, *Bull.*, VIII, 25, mette innanzi l'ipotesi che il padre di D. venisse imprigionato per debiti; quindi « le fosse » sarebbero « S. Jacopo tra' fossi », nelle cui vicinanze erano le carceri. Il Torraca, *La tenz.*, cit., crede che Alagherio sia stato paterino e quindi stretto ancora nel nodo dell'empietà e della scomunica. A me sembra che il Rossi, *Bull.*, XI, colga nel segno asserendo che Forese qui accenni alla mancata vendetta del padre. È vero che nell'ultimo sonetto ritorna ancora

« il quale si trovava come intricato e legato » (perchè non ancora sciolto dal nodo della vendetta):

> Legato a nodo ch'i' non saccio 'l nome,
> se fu di Salamone o d'altro saggio.

La frecciata è diretta e precisa, e la incertezza di chi racconta cosa che vuol rappresentare come straordinaria e indecifrabile, mentre era notoria e famosa, aumenta il forte agrume della insinuazione. Il povero Alagherio legato chiama lui, Forese; e lo prega di scioglierlo; ma come poteva egli fare? Non lui poteva e doveva operare quella vendetta; quel nodo non poteva essere sciolto che da uno della famiglia. Perciò egli finge di partirsene rammaricandosi in cuor suo di non aver potuto porgere un aiuto, che avrebbe offerto sì volentieri:

> Allora mi segna' verso 'l levante,
> e que' mi disse: « Per amor di Dante,
> scio'mi ». Ed i' non potti veder come:
> tornai a dietro, e compie' mi' viaggio.

Dal « nodo di Salamone » Dante trapassa con balzo improvviso ad avventarsi contro il denigratore con violenza furiosa:

> Ben ti faranno il nodo Salamone,
> Bicci novello, e petti de le starne.

« Salamone e i petti delle starne faranno il nodo alla tua gola ». Ecco il vizio del nuovo Bicci messo a nudo senza ambagi.

> ma peggio fia la lonza del castrone,
> chè 'l cuoio farà vendetta de la carne.

Prosegue nei doppi sensi tra parole che indicano roba buona

---

tale accusa, sì che questa potrebbe sembrare superflua, ma si badi che qui Forese fa un accenno velato e piuttosto burlesco, mentre lì discopre del tutto il suo pensiero e accusa apertamente D. di viltà. Il veleno è proprio nella coda. Cfr. anche Barbi, *Bull.*, XI, 14.

da mangiare e insieme altre cose poco gradite, come sarebbero i debiti e le obbligazioni (1), che assediano e premono Forese;

tal che starai più presso a San Simone,
se tu non ti procacci de l'andarne:
e 'ntendi che 'l fuggire el mal boccone
sarebbe oramai tardi a ricomprarne.

« Il carcere ti aspetta, accenna con cipiglio il poeta, il carcere, « se non te la batti, perchè capirai bene che ormai, anche se tu « divenissi astinente, con ciò non potresti pagare i debiti che la « gola ti ha fatto incontrare fino ad ora. Anzi, no: mi dimenti- « cavo che tu sai una splendida arte per pagare i debiti (quella « cioè di far dei falsi), la quale fa in modo che tu non abbia « più paura delle obbligazioni che scadono, per le quali tu debba « fuggirtene. Bada però che quest'arte fu pericolosa per gli Sta- « gnesi! »

Ma ben m'è detto che tu sai un'arte,
che, s'egli è vero, tu ti puoi rifare,
però ch'ell'è di molto gran guadagno;
e fa sì a tempo, che tema di carte
non hai, che ti bisogni scioperare;
ma ben ne colse male a' fi' di Stagno.

L'insulto grossolano, ravvolto dentro di ambagi, che rendono ancor più irritante l'offesa, provoca, naturalmente, da parte di Forese una risposta altrettanto volgare:

Va rivesti San Gal prima che dichi
parole o motti d'altrui povertate,
chè troppo n'è venuta gran pietate
in questo verno a tutti suoi amichi.

---

(1) L'interpretazione del Torraca, *loc. cit.*, mi pare corrispondente al vero. Tutto il veleno di questo sonetto è nell'ultimo verso « ma ben ne colse male « a' fi' di Stagno », perchè questo rivela il genere dell'« arte » che Forese praticava, ch'era quella stessa della famiglia degli Stagnesi, di falsificare cioè, come sembra, le obbligazioni.

« Va, riporta al pio luogo di San Gallo quello che gli hai tolto « a forza di ricorrere ad esso per elemosina, prima di parlare « di povertà altrui; perchè nell'inverno passato sei ricorso ad « esso tanto di frequente e con tanto appetito, che troppo gran « dolore han dovuto sentire tutti i patroni e i benefattori di « quell'opera pia nel vedere come tu la spogliavi (1). E poi, « continua Forese, se tu ci tieni per così mendichi, perchè « tu vieni a chiedere proprio a noi l'elemosina? Lo so che fino « ad ora tu te la sei spassata ricorrendo per elemosina ai tuoi « fratellastri, Francesco e la Tana (2); ma, quando questi ti « verranno a mancare, dovrai faticare a tutta lena, per non ri- « durti a fare società col Belluzzo, un altro disperato di casa « Alighieri » (3).

Ma ben t'alenerà il lavorare,
se Dio ti salvi la Tana e 'l Francesco,
che col Belluzzo tu non stia in brigata.

E qui Forese dopo quest'ultimo comico raccostamento, ha una trovata degna davvero del finale del primo sonetto di Dante:

A lo spedale a Pinti ha' riparare;
e già mi par vedere stare a desco,
ed in terzo, Alighier co' la farsata.

« Privo di mezzi, dovrai quindi finire all'ospizio fondato dai Do- « nati; e già mi par di vederti, a Pinti, mangiar la broda al

---

(1) Questa interpretazione mi venne gentilmente dichiarata dal Barbi, e mi sembra giusta. Cfr. *Bull.*, XI, 13.

(2) Seguo ancora l'opinione del Barbi, *Bull.*, XI, 13: « A me le *grembiate* « mi paiono alludere piuttosto a elemosine che a illeciti guadagni ». Dal complesso infatti del sonetto questa interpretazione appare giustissima: Forese mette a confronto la *sua* 'povertate' con quella *di Dante*, finchè alla fine scocca l'ultima frecciata rappresentando il massimo della miseria l'andar a mangiare la broda a Pinti, nell'ospizio fondato proprio dai Donati!

(3) Intorno al Belluzzo accolgo questa congettura che il Barbi privatamente mi comunica, perchè mi sembra quanto mai propria e verisimile.

« desco, fra due poverelli, mentre la fodera ti scapperà fuori « dalle maniche sdruscite » (1).

La risposta di Forese, per quanto pepata, rimane ancor dentro dei limiti della caricatura e della risata, plateale sì, ma non calunniosa. In fondo egli dice soltanto che Dante, che parlava così volentieri della miseria altrui, era in tali condizioni di povertà che aveva bisogno egli stesso di venir soccorso con elemosine da' suoi fratellastri, dagli amici e persino dalle opere pie, che sovvenivano sia privatamente che pubblicamente i poveri.

Ma Dante, nell'ultima risposta, passa i limiti; li passa fin troppo, perchè, a mio avviso, si possa pensare che ci fosse in lui la intenzione precisa dell'insulto e della rivelazione di vergogne famigliari. Io penso piuttosto che, come Forese ha esagerato la miseria famigliare di Dante, questi abbia voluto esagerare la poca nobiltà famigliare di Forese, per dileggiarlo e far ridere la brigata.

> Bicci novel, figliuol di non so cui,
> s'i' non ne domandasse monna Tessa (2).

È il massimo dell'oltraggio: « O tu che sei figlio di... adultera, « hai tanto pappato e trincato, che per forza devi andare rubando; « perciò la gente, quando le passi a lato, si tocca la borsa e dice: « ' Quello lì con quella faccia rotta non par egli, agli atti, un « pubblico borsaiolo? ' »

> E già la gente si guarda da lui,
> chi ha la borsa a lato, là dov'e' s'appressa,
> dicendo: « Questi c'ha la faccia fessa
> è piuvico ladron ne gli atti sui ».

---

(1) Veramente questa *farsata* mi sembra che debba avere un significato particolare ancor più ridicolo, ma non m'è riuscito di trovare nient'altro di meglio.

(2) Cfr. Carducci, *Opere*, VIII, 126. Ma per quanto poco « Cornelia » fosse è possibile che D. spifferasse una vergogna simile con una così grande disinvoltura, se non fosse stato per un esagerato dileggio tra amici presso una brigata? Quando leggo questa tenzone mi viene sempre in mente la famosa lettera del Machiavelli a Franc. Vettori, e mi suonano nell'orecchio le sue parole: « Con questi io m'ingaglioffo per tutto dì ».

Chi non ricorda il volgare epigramma del Monti contro il Foscolo:

« Guarda la borsa, se ti vien d'appresso »? (1)

Ma il sacco delle insolenze non è ancora vuotato: « Ha una « grande passione che un giorno o l'altro non lo portino in pri- « gione, perchè sorpreso a rubare, il padre suo... ma che dico « 'padre'? Padre putativo, come Giuseppe a Gesù. Razza di ba- « stardi è questa, ma buona però ad accasare bene le sorelle! »

Di Bicci e de' fratei posso contare
che, per lo sangue lor, del male acquisto
sanno a lor donne buon cognati stare.

A questa sequela di insulti, Forese termina accusando ora apertamente Dante di vigliaccheria, — accusa allora assai più grave che ai giorni nostri — per non aver avuto il coraggio di vendicare il padre Alagherio ucciso. « Vile tu sei e pauroso, conclude Forese, sì che

« qual ti carica ben di bastone,
« colui ha' per fratello e per amico ».

Ma davvero vien voglia di interrompere, come Virgilio dinanzi alla baruffa di Mastro Adamo con Simone,

chè voler ciò udire è bassa voglia.

A parte la morale, questa tenzone è scritta con una forma certamente vivace e realisticamente potente. Vi si sente dentro la influenza degli scrittori burleschi e umoristici del tempo. L'accento dell'invettiva ha un suono simile a quello di Cecco An-

(1) Questo confronto mi conforta nella mia opinione circa il carattere di questa tenzone. Nei versi del Monti infatti a me par di sentire l'amaro del fiele, in questi di D. piuttosto la sboccata e grassa risata.

giolieri (1). Ma quale bassezza però! E quale differenza dalle rime fini e delicate per Fioretta, per Violetta, per Beatrice, per la « donna gentile »! Certamente « nei contrasti burleschi e sa-« tirici gli uomini del medio evo mancavano sempre di misura « e scambiavano per motti di buona lega le facezie più triviali e « plebee » (2); certamente c'è tale esagerazione di affermazioni e di insulti — come già osservammo — che c'è davvero da pensare che, appunto per la loro esagerazione, non siano stati scritti che per eccitare la sghignazzata dei compagni di baldoria, quasi come un ' contrasto ' plebeo a chi le diceva più grosse; ma anche facendo larga parte alle costumanze del tempo e al carattere particolare della composizione, non lascia davvero molto edificati la lettura di questa triviale diatriba.

« Tanto giù cadde! » vien da esclamare con Beatrice. E un segno di questo abbassamento del suo livello spirituale ci vien pòrto, a mio avviso (3), anche dal sonetto di Guido Cavalcanti, che giova riferire:

> I' vegno il giorno a te infinite volte
> e trovote pensar troppo vilmente:
> molto mi dol de la gentil tua mente
> e d'assai tue vertù che ti son tolte.
> Solevanti spiacer persone molte,
> tuttor fuggivi l'annoiosa gente;

---

(1) Ricordo qui la corrispondenza tra D. e Cecco, che culmina, nell'esilio, con quei versi magnifici dell'Angiolieri:

> rimproverare
> può l'uno all'altro poco di noi due:
> sventura e poco senno ce 'l fa fare.

Cfr. D'Ancona, *Studi di critica,* Bologna, 1880, 137; e Barbi, *Rime,* VII, cvii-cviii, e I, xxxviii; e la risposta di Guelfo Taviani, CIX. Il Vossler, *D. C.,* II, 800, colse felicemente l'influenza di questa poesia burlesca fiorentina e il superamento di D.

(2) Novati, *Le origini,* Vallardi, p. 52. È istruttiva, a questo proposito, la tenzone tra Frodeberto e Importuno.

(3) Il Barbi, *Rime,* I, xxix, pone questo sonetto subito dopo la morte di Beatrice: aveva già dichiarato che, secondo lui, « il rimprovero del *primo amico* è

di me parlavi sì coralemente
che tutte le tue rime avie ricolte.
Or non ardisco per la vil tua vita
far mostramento che tuo dir mi piaccia,
nè in guisa vegno a te che tu mi veggi.
Se 'l presente sonetto spesso leggi,
lo spirito noioso che t'incaccia
si partirà da l'anima invilita.

Queste parole del « primo amico » vogliono dire, secondo il mio parere, questo soltanto: che egli disapprovava il ribassamento (invilimento) spirituale di Dante, che non gli piacevano i nuovi detti suoi, che si stupiva ch'egli, che un tempo era così schivo delle compagnie, ora si lasciasse andare fino al punto di ricercare la compagnia di molte persone annoiose (della risma di

---

« per un abbattimento, non per una abbiezione morale » e quindi « è da porsi « non con la tenzone avuta con Forese Donati, ma con la consolatoria di Cino « per la morte di Beatrice »: *Bull.*, XI, 12 seg. Io ho letto e riletto questo componimento, ma sinceramente non mi riesce di convincermi che esso sia una specie di ' esortatoria ' a star di buon animo. È vero bensì che « vile », « invi- « lire » hanno nella lirica del dugento anche il valore di « abbattuto » e « abbat- « tere »; ma però nel senso di un rilassamento, dovuto a debolezza o pusillanimità di spirito (cfr. infatti *V. N.*, § 35, ' la mia vile vita ' e nella canz. *Gli occhi dolenti*: l'anima ' invilita ' pel soverchio dolore, ecc. Inoltre « l'anima tua « è da *viltate* offesa », *Inf.*, II, 45 e « ogni *viltà* convien che qui sia morta », *Inf.*, III, 15 e « quel color che *viltà* di fuor mi pinse »), oppure anche a disonore: « O Ilion, come te basso e *vile* », *Purg.*, XII, 62 e « e lascia il corpo « *vilmente* disfatto », *Purg.*, XXIV, 87, ecc. Non mi pare però che questo vocabolo abbia un significato sicuro e costante di « abbattimento » o di « avvilimento » come si dice oggi. Inoltre il verso 5 e 6 perchè l'avrebbe scritto il Cavalcanti se non per ricordar all'amico il contrario? « Una volta eri schivo « delle volgari compagnie » non vuol dire: « ed ora invece le vai a cercare »? È vero che questi versi si possono interpretare: « Anche una volta tu fug- « givi l'annoiosa gente », ma allora dovrebbe seguire questa conclusione logica: « Ma ora però tu vivi troppo appartato dagli uomini ». Invece Guido prosegue: « Ora non oso dire che i tuoi scritti mi piacciano e cerco di « sfuggirti ». A me in verità sembra che, come si esagerava prima la severità del rimprovero, ora si attribuisca ad esso un significato sottile, ma che sente un po' di stiracchiatura. Quanto più naturale a me sembra l'interpretazione per cui Guido fa a Dante un rimprovero sì, ma delicato e nobile!

Forese Donati e compagni); che sperava, anche in grazia della sua riprensione, che l'anima *invilita*, cioè abbattuta, abbassata, ritornasse alle antiche idealità alte ed elevate. Non già quindi un grave e severo monito, ma una amichevole riprensione a me appare questo nobile sonetto di Guido.

Che del resto Dante in quest'epoca fosse 'invilito' e avesse dato il suo animo a consuetudini, pensieri e affetti mondani, trascurando la cura delle cose spirituali e divine, dice chiaramente Beatrice nei rimproveri che gli muove nel Paradiso terrestre, nei quali parla altresì di un'altra fiamma del poeta:

> Non ti dovea gravar le penne in giuso,
> ad aspettar più colpi, o pargoletta,
> o altra vanità con sì breve uso (1).

Una *pargoletta*! Il peccato predominante del poeta risorge e ritorna; come augelletto inesperto, egli era caduto nelle reti di un nuovo amore, e di un amore ben profondo e passionale, se Beatrice con tanta precisione lo specifica e lo rinfaccia a colui che indarno avea « la barba » (2). A quale donna allude Beatrice? E per questa 'pargoletta' scrisse Dante qualche sua lirica (3)?

---

(1) *Purg.*, XXXI, 58. Dissi già che questo rimprovero di Beatrice bisogna intenderlo indirizzato a Dante per essersi egli rivolto alle cose mondane tutte.

(2) E si badi che B. qui è rappresentata come una donna reale: non c'è della sciocca gelosia, ma dello sdegno. Perciò tanto più la verità dell'amore per la « pargoletta » è evidente. Cfr. anche Barbi, *Bull.*, XII, 222.

(3) Intorno al raccostamento della 'pargoletta' colla donna Pietra dirò poi: per ora basti ch'io metta innanzi la mia modesta opinione, che cioè siano due donne distinte: una prima, e una dopo l'esilio. Perciò per questa prima donna, 'la pargoletta', io riterrei scritte alcune composizioni che appunto o esplicitamente parlano di una 'pargoletta' o invocano una 'giovinetta'. Che del resto queste composizioni abbiano un carattere lirico lor proprio e comune vide colla consueta acutezza anche il Barbi, *Rime*, V, LXXXVII-IX, sì che le mise tutte insieme. Certo queste rime nello svolgimento della lirica dantesca rappresentano, se non un regresso, certo una sosta: hanno cioè un carattere piuttosto simile alle rime giovanili; ma si rammenti che per D. ciascun componimento metrico aveva una sua particolare forma e ma-

C'è un ciclo di poesie leggere che accennano insistentemente appunto a una « pargoletta », a una « giovinetta » e che hanno dei caratteri lirici e sentimentali comuni fra di loro. Sono *Chi guarderà già mai senza paura*; *I' mi son pargoletta bella e nova*; *Perchè ti vedi giovinetta e bella*; e forse *In abito di saggia messaggiera*. I caratteri specifici di queste rime sono in primo luogo una fine e delicata espressione amorosa, sì che si potrebbero riaccostare alle liriche della giovinezza, se una certa maturità artistica, a mio avviso, non le facesse apparire più solide e più maestrevolmente composte. In secondo luogo, sebbene fini e gentili, mi pare che in esse si scorga in modo più evidente la *maniera* del 'dolce stile'. Sono belle, ma belle come rose troppo sbocciate, i cui petali stanno per staccarsi. Ci sentirei dentro come un esercizio galante, più tosto che una espressione di immagini illusive, come nelle liriche per Fioretta e per Violetta. In terzo luogo in tutte queste composizioni ricorre un motivo insistente e particolare, quello della Morte, che è qui come un sospiro alla tomba, come di chi è stanco della vita e dei piaceri. E le particolari caratteristiche di questo gruppetto di rime appaiono anche più evidenti quando si esaminino particolarmente.

Chi guarderà già mai sanza paura
ne li occhi d'esta bella pargoletta,
che m'hanno concio sì, che non s'aspetta
per me se non la morte, che m'è dura? (1)

---

teria, e che la *ballata* doveva essere usata per espressioni leggere e graziose, che talvolta rasentano perfino il lezioso; come sono appunto queste, che, anche per ciò, credo che si possano ritenere composte in questo periodo, pur dopo le rime per la 'donna gentile' e la tenzone con Forese.

(1) Barbi, *Rime*, V, lxxxix. Cfr. Zingarelli, *Dante*, pp. 145 e 378; il quale ha ben visto anche lui che queste rime parlano di una 'pargoletta', ma « poichè — egli dice — queste rime hanno chiaramente un significato « allegorico, a codesto moralissimo amore non possono alludere i rimproveri « di falli mondani ». Io, in verità, non so proprio scoprire nessun significato allegorico in queste rime, nè quindi mi sembra che se ne possa trarre una prova di amor morale o immorale. A. Zenatti, *Rime per la pargoletta*, in

« La vita mia » prosegue il poeta « fu scelta tra le altre per « dare al mondo un esempio di ciò cui riduce il mirare questa « donna. Le posi amore adunque per opera del destino,

« da ch'un uom convenia esser disfatto
« perch'altri fosse di pericol tratto.

« È per ciò ch'io fui così presto a trarre in me la morte ' come « ' vertù di stella margherita ' ». Il motivo della morte è l'argomento del sonetto, che è costruito e tornito con grande raffinatezza; la ragione sentimentale di esso potrà per avventura apparire un po' artificiosa e concettistica, ma l'espressione è viva ed efficace. Meno robuste, sebbene più graziose, sono le ballate:

— I' mi son pargoletta bella e nova,
che son venuta per mostrare altrui
de le bellezze del loco ond'io fui (1).

Gioioso è questo inizio di canto, e festante come raggio di sole primaverile ; e, come la Primavera botticelliana, così si presenta la pargoletta, tutta contenta, a dir sua gioia e letizia, ad esaltar sua virtù:

I' fui del cielo e tornerovvi ancora,
per dar de la mia luce altrui diletto;

Intorno a D., cit., pur ritenendo che la ' pargoletta ' e la donna ' Pietra ' fossero la stessa cosa, giustamente, a mio vedere, volle ad essa attribuire anche queste ballatette, che dai più vengono reiette solamente per la forte diversità stilistica e sentimentale che esse hanno colle rime ' pietrose '. È però strano che, mentre tutti i critici si affannano di riferire le rime per la donna ' Pietra ' alla pargoletta, mentre in esse questa parola viene una sola volta citata, invece non vogliano saperne di attribuirle queste poesie, che tutte espressamente la nominano.

(1) Barbi, *Rime*, lxxxvii. Lo Zingarelli, *Il Canz.*, pp. 147 e 159, la crede una poesia allegorica, che col primo verso indichi di voler « contrap- « porsi alla pargoletta di altre rime ». Sarebbe quindi posteriore alle rime per la donna Pietra, ecc. Il Parodi fece buon viso a questa interpretazione, *Bull.*, XIII, 251 ; ma a me sembra davvero che essi « vogliano addossare un « carico soverchio su quel povero capoverso ». *Nova* qui vuol dire « straordinaria ».

e chi mi vede e non se ne innamora,
d'amor non averà mai intelletto.

Non sembra l'eco delle parole di Lia:

« Sappia qualunque il mio nome domanda
ch'io mi son Lia, e vo' movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda »?

E anche la pargoletta continua a magnificare il suo dolce amore: « Ciascuna stella mi piove negli occhi alcun che della sua luce « e della sua virtù. Le mie bellezze son nuove nel mondo, perchè « vengono dal cielo, e non possono venire a pieno conosciute se « non da uomo che sia desioso d'amore ».

Queste parole si leggon nel viso
d'un'angioletta che ci è apparita.

La soave figura, spirante grazia e profumo, è ben tale da destar amore; e il poeta la mira fiso, e un sottile fascino lo prende, ma dietro, truce ancella, la segue la Morte:

E io che per veder lei mirai fiso,
ne sono a rischio di perder la vita;
però ch'io ricevetti tal ferita
da un ch'io vidi dentro a li occhi sui,
ch'i' vo' piangendo e non m'acchetai pui (1).

Bellissimo verso quest'ultimo e pieno di amore e di dolore insieme. E la Morte ancora ritorna nell'altra ballata:

Perchè ti vedi giovinetta e bella,
tanto che svegli ne la mente Amore,
pres'hai orgoglio e durezza nel core (2).

(1) Dove sia l'allegoria in questa ballata io non so vedere davvero: a me appare una pura espressione d'amore. Ma qual *filosofia* potrà mai far dire al poeta: « Ch'i' vo' piangendo e non m'acchetai pui »?

(2) Barbi, *Rime*, LXXXVIII. Cfr. Zingarelli, *Dante*, 148.

« Ti sei fatta dura ed orgogliosa, perchè tu vuoi vedere davvero « se Amore può condurre alla morte ». Fin qui è svolto un concetto e un artifizio galante, ma poi ne segue una stupenda esplosione di sentimento vero e reale:

Ma perchè preso più ch'altro mi trove,
non hai respetto alcun del mi' dolore.

« Ti sei accorta ch'io ti amo, e perciò non hai pietà alcuna per « me! ».

Possi tu spermentar lo suo valore!

« Oh, provassi anche tu le percosse d'Amore! ».

E gli stessi caratteri di queste composizioni ha anche un'altra ballata (1), che, se è autentica, volentieri accosterei ad esse. Il poeta invita la sua ballata a recarsi a perorare la sua causa presso la donna:

In abito di saggia messaggiera
muovi, ballata, senza gir tardando
a quella bella donna a cui ti mando,
e digli quanto mia vita è leggiera.

« Tu le dirai che prima i miei occhi, guardandola, sentivano una « sete insaziabile di desideri: ' solean portar corona di desiri '; « e ora che non la posson più vedere

li strugge Morte con tanta paura
c'hanno fatto ghirlanda di martiri.

« Lasso! Non so più dove volgerli per provare alcun diletto, si « che quasi morto mi troverai, se da lei non saprai arrecarmi « qualche conforto. Di ciò, ballata, ti prego, e ne ho dolce spe« ranza:

« ond'eo ti fo dolce preghiera » (2).

---

(1) Il Barbi, *Rime di dubbia autenticità*, II, è ancora incerto, come lo fu nei suoi *Studi sul Canz.*, pp. 1-95 e 526; ma a me sembra, sia per la tonalità che per lo svolgersi delle immagini, propria di D.

(2) E a questo periodo e a questa stessa *pargoletta* io sarei inclinato ad assegnare anche la canzone *Amor che movi tua vertù dal cielo*, come fa, del

* * *

Siamo giunti così all'ultimo periodo della produzione lirica dantesca, nel quale così l'attitudine a cogliere i più remoti sentimenti dell'anima come il senso del reale e la visione drammatica delle immagini, vengono a fondersi insieme, rischiarate da una viva intuizione della natura (che finora mancava affatto nella poesia dantesca), e ciò sotto l'aculeo di una passione violenta e sensuale.

Si getta l'anima contro l'ostacolo che si frappone, e non riesce a spezzarlo; l'amore non riesce a riscaldare e a commuovere la donna insensibile e fredda. E un contorcimento, talora rabbioso e selvaggio, è l'effetto di questo spasimo, che il poeta esprime in alcune composizioni caratteristiche, che dalla donna ' Pietra ' prendono il nome.

Quando furono scritte queste rime e per chi? Sono esse da collegarsi colla canzone così detta ' del Casentino ', oppure formano un ciclo a parte? Problemi son questi insoluti e forse,

---

resto, anche il Barbi, *Rime,* V, xc. Il carattere infatti di questo amore mi sembra corrispondere a quello delle ballate, e la donna appare la stessa:

> Per questo mio guardar m'è ne la mente
> *una giovane* entrata, chè m' ha preso.

E ancora:

> Amor
> non soffrir che costei
> *per giovanezza* mi conduca a morte;
> chè non s'accorge ancor com'ella piace,
> nè quant'io l'amo forte,
> nè che ne li occhi porta la mia pace.

Versi bellissimi e pieni di tanta passione erotica quanta raramente traluce dalle canzoni di D. Perciò anche io sarei portato ad attribuire alla *pargoletta* questo componimento, perchè mi sembra che corrisponda alle parole di B. nel Purgatorio. Perciò allo Zingarelli, *Dante,* p. 378, riuscì difficile il ridurla a un significato allegorico. Vedi Barbi, *Bull.*, XI, 38 e la curiosa nota dello Zingarelli, *Il Canz.*, p. 160.

qualora non vengano alla luce nuovi documenti, insolubili. A me sembra — dopo lunga riflessione — che, fra le varie ipotesi e possibilità, la più vicina al verosimile sia quella di collegare queste canzoni con quella casentinese, e di supporre che tutte insieme siano state composte per un amore reale che Dante ebbe a provare nei primi anni dell'esilio (porrei come data approssimativa il 1304); e di ammettere che siano infine una serie di composizioni che servano da ponte di congiunzione tra le rime giovanili e la *Commedia* (1). Queste poesie, secondo il mio

(1) So che questa mia opinione non ha incontrato e non incontra il favore dei critici. Recentemente attribuirono all'esilio queste rime soltanto il Torraca, *Bull.*, X, 156, che le crede scritte nel 1311, e il Santi, *Il Canz.*, p. 255; ma il primo non fu seguito quasi da alcuno, il secondo si smarrì dentro il ginepraio delle sue svariate ipotesi. Invece A. Zenatti, *Int. D.*, p. 64; lo Zingarelli, *Dante*, p. 145 e *Il Canz*., p. 140; il Parodi, *Bull.*, XII, 327; V. Rossi, *Bull.*, XXIII, p. 70; il Pietrobono, *Saggio*, § II e Fl. Pellegrini, *Bull.*, XXII, 25, le credono tutti concordemente scritte prima dell'esilio sia per metterle d'accordo colla *pargoletta* del Purgatorio, sia perchè sembra loro inverosimile un amore così sensuale in un esule recente, sia per la descrizione astronomica della prima stanza della canz. *I' son venuto*, che corrisponderebbe ad una posizione celeste del 1296, come sostenne F. Neri: *Io son venuto al punto della rota*, in *Bulletin italien*, XIV (1914), p. 93 (dietro le indicazioni dell'Angelitti, *Sulle princ. apparenze di Venere*, ecc., Palermo, 1901 e *Sulla data del viaggio Dant.*, in *Atti Acc. pontan.*, XXVII, p. 89), in una stringata e sostanziosa memoria. Ma quella che mi fa più paura è la contraria opinione del Barbi; il quale già aveva espresso il suo parere, nel *Bull.*, XI, p. 7, che ora mantiene immutato nella edizione delle *Rime*. Il Barbi scrive: « Io intendo bene come egli potesse scrivere e pub-
« blicare circa il 1296, quando era ammogliato o sul punto d'ammogliarsi, e
« già s'era dato alla vita pubblica, rime del genere delle pietrose, se la sua
« vita privata era tale da farle credere finzioni, o almeno esagerazioni poe-
« tiche, ma non se era veramente preso da una passione così sensuale e quasi
« bestiale per una giovine donna ». Secondo il Barbi quindi le pietrose non sarebbero altro che « una finzione poetica », lontana dalla realtà: e questo suo asserto egli conforta con un esempio del Leopardi e corrobora con questo principio: « il poeta è libero di rappresentare i suoi affetti non solo in quella
« veste che gli suggerisce la fantasia, ma anche trasfigurando la realtà per
« ragioni di convenienza o poetica o sociale; può anche rinnovare per una
« data occasione quei sentimenti che ha provati in un'altra e immaginare in
« atto quello che ha semplicemente desiderato ». Mi limito a poche osserva-

parere, rappresenterebbero come un prolungamento delle idee, delle inquietudini, dello sviamento mondano che agitarono il poeta

zioni, perchè, se no, dovrei stendere un altro articolo. « Non vedo che si gua-« dagni a intendere Beatrice in senso puramente allegorico, quando l'inten-« dimento manifesto del poeta è che essa sia una creatura vivente », obbiettò lo stesso Barbi, XII, 222. agli allegoristi ad oltranza. Io oso ripetere la stessa sua giustissima osservazione: non vedo che si guadagni a intendere la ' donna pietra ' come un semplice atto di desiderio. Nessuno più di me crede che il poeta sia assolutamente padrone in casa sua, ma come si può ammettere che D. abbia scritto una serie di poesie, così intense e vibranti, senza aver avuto un sentimento, scaturito dalla realtà, che le ispirasse? Ma dunque avrà scritto per fare delle esercitazioni metriche e poetiche? Sì, l'esercitazione metrica e poetica c'è, ed è la sestina-canzone *Amor, tu vedi ben* (*De vulg. eloq.*, II, 13), ma proprio in essa è evidente lo sforzo e l'alambiccamento, che nelle altre non si nota. E poi per che ragione queste sole poesie rappresenterebbero una finzione, mentre le altre, come spesso sostenne giustamente lo stesso Barbi, sarebbero delle realtà? E, si badi, che D. fosse proclive a una *realtà così sensuale*. più che la testimonianza del Boccaccio, lo dimostra il numero delle donne che egli amò, l'episodio della donna pietosa, la compassione per Francesca, la ricostruzione appassionata del suo amore e la predilezione che egli mostra per i lussuriosi in tutte tre le cantiche. Che ci sia dell'esagerazione, persino dell'artificio, in queste liriche, si può anche ammettere; ma a me sembra che non ci sia alcuna buona ragione per negare la realtà di questo sentimento amoroso, dico realtà *nella vita*, oltre che poetica. Più difficile certo è il trovar delle ragioni sufficienti per insinuare la mia convinzione che queste rime siano state scritte nei primi anni dell'esilio, anche perchè alla questione estetica si mescolano elementi d'ordine storico e cronologico. Non riferisco, per non esser troppo lungo, le prove della possibilità di una dimora, più o meno prolungata, di D. nel Casentino nei primi anni dell'esilio, dirò piuttosto che per seguire la mia assegnazione bisogna ammettere un'amicizia di D. con Moroello Malaspina di Giovagallo, anteriore al 1304 (se si consideri autentica l'epistola a lui diretta). Prove, come ognun sa, non ce ne sono, ma la difficoltà che si potrebbe opporre, quella cioè delle azioni militari del marchese contro i Bianchi, è la stessa che si affaccia più tardi quando D. entra nella corte dei Malaspina, amico di Moroello, proprio nello stesso anno della rotta di Campo Piceno. D'altra parte il pensare a una corrispondenza amichevole tra D. e Moroello prima del 1304 non ci direbbe la ragione — che davvero finora non è mai apparsa — del perchè fu prescelto proprio D. come paciere tra il vescovo di Luni e i Malaspina? E che D. abbia potuto conoscere il Malaspina, durante quei giri e rigiri che fece presso i vari capi militari e le varie fazioni della Toscana durante i primi anni dell'esilio, non mi sembra impossibile ipotesi. Ciò pur ammesso, resta da spiegare l'allusione a una « pargoletta » nel rimprovero di Beatrice, allusione che ritorna nell'ultimo

prima del 1300 e che si mantennero, a mio credere (1), sia durante la sua vita politica, che durante i primi anni dell'esilio e i vari tentativi per il ritorno in patria; in quell'epoca, cioè, in cui il suo spirito doveva risentire ancora sia della vita raffinata

verso di *Io son venuto*. Se Beatrice parla di fatti anteriori al 1300, è logico — si dice — che la ' pargoletta ' e la ' Pietra ' siano una cosa sola e che rispecchino un amore che si svolse prima del 1300. L'argomento, che dapprima sembra molto grave, divien molto debole quando si consideri: *a)* che molte altre rime, come vedemmo, alludono ad una ' pargoletta ', e allora bisognerebbe accedere all'opinione di quelli che credono che Violetta, Lisetta, Pietra, ecc. siano una sola persona; *b)* che questo attributo ricorre soltanto *una* volta in rime che ripetono fino alla sazietà il nome vero, o il *senhal*, della donna amata, e che quindi non può esser preso che per un epiteto, significante « donna di poca età »; *c)* che D. usa questa parola nella canz. citata, come in altre sue rime, per una specie di simpatia che egli aveva per questo nome. « Pargola », « pargoletta », « pargoleggiare », « pulzelletta » infatti ricorrono spesso nelle rime e nella *Commedia*, appunto perchè D. aveva un debole per questa parola, come il Leopardi, a cagion d'esempio, per « donzelletta ». Non mi sembra quindi che neanche questo impedimento sia insormontabile. Ma la ragione essenziale per cui io colloco le pietrose nei primi anni dell'esilio, subito prima della stesura della *Commedia*, è sopratutto di ordine estetico. Dice il Neri, *Op. cit.*, p. 108: « Dante ebbe coscienza di un continuo svi- « luppo dell'arte sua, in cui nuove energie si aggiungevano a rendere più « chiaro il periodo precedente ». Ottimo è questo rilievo e, a mio avviso, del tutto preciso e sicuro. Ma come è possibile riscontrare questo « continuo sviluppo » se le pietrose si pongano prima delle canzoni *Amor, che movi*; *Io sento sì d'Amor la gran possanza*; *Amor, da che convien*, mentre queste sono infinitamente inferiori, nel rispetto artistico, a quelle? Bisognerebbe ammettere che dalle pietrose alla *Commedia* sia corso un periodo di regresso, anzi che di sviluppo! Ed è per ciò che il Neri, *Op. cit.*, p. 101 e il Parodi, *Bull.*, XIII, 256, dichiarano che la canzone del Casentino « è un problema « che rinunziano a spiegarsi ». Perchè? Ma ponendo le pietrose dopo la canz. del Casentino, tutto si risolve, non solo rispetto alla particolare questione di questa canzone « che ha dell'amor cortese, qualche mossa ciniana, « qualche altra ' pietrosa ' »; ma anche rispetto a tutta la produzione lirica di D., che si compone così in una progressiva scala di svolgimento, che, senza soste o regressi, va sempre rincalzando la sua arte fino a giungere alla perfetta espressione di *Tre donne intorno al cor*, che sono una ben degna introduzione della *Commedia*. Se questa nota non fosse già lunga più degli anni di Matusalemme, avrei tante altre osservazioni da aggiungere, ma, se mai, sarà per un'altra volta.

(1) Lo notò già acutamente anche I. Del Lungo, *Lisetta*, p. 164.

e galante della città sua, sia dei sentimenti proclivi verso il desiderio di fruire e di partecipare alla vita mondana e sociale, che, iniziatisi colla consuetudine con Forese Donati, dovevano conchiudersi col rigetto della « compagnia malvagia e scempia ». Colla perdita della speranza del ritorno in patria io infatti ho sempre pensato che deva coincidere l'inizio della stesura della *Commedia* (1).

L'uscita dalla selva selvaggia deve ben significare un suo rinnovamento spirituale. Ora quale momento più opportuno di quello in cui l'esule capisce che ormai dovrà rimanere esule per sempre, e che per sempre la miseria, l'umiliazione, il peregrinamento dovranno essere il suo gramo retaggio? Orbene io ritengo che le poesie per la donna ' Pietra ' siano state composte appunto sullo stremo limite della sua vita mondana, prima della ' con- ' versione ', per così dire, del poeta; e che rappresentino l'ultima e la più veemente passione del poeta, prima del suo rinnovamento spirituale. Le rime di questo ciclo, il più intenso e possente, si aprono adunque, a mio avviso, colla canzone ' del ' Casentino ' (2), la quale ha delle forme che risentono ancora della prima maniera, mescolata però con un fremito e un fervore nuovo; e vanno lungo la via perdendo sempre più i caratteri vecchi, per giungere al massimo della espressione col-

(1) Cfr. Parodi, *La data*, ecc., p. 405 e *passim*.

(2) Lo Zingarelli, *Il Canz.*, pp. 139 e 158 e *Dante*, pp. 232 sg., la crede « un canto di amore cortigiano », ma altri la credette scritta per la potestà imperiale, altri per la filosofia, altri ancora per Firenze, ecc., appunto perchè « essa urta realmente con tutto un ordine di fatti che emergono dalla sua « vita e dalle sue parole ». Eppure l'amore ivi canta con voce ben chiara e squillante! E chi non vede nella donna così cantata la *Pietra* delle altre canzoni? « Questa rea », « bella e ria », « la nemica figura » e

questa sbandeggiata di tua corte,
Signor, non cura colpo di tuo strale,

non sono espressioni che ricorrono in tutte le pietrose? Quanto al commiato sarà detto nella esposizione; ma si badi che corrisponde a quello ch'egli ripete in *Tre donne*.

l'ultima canzone, *Io son venuto*, che è dello stesso timbro e della stessa forza artistica della *Commedia*.

Lo sfondo di questo amore è posto nella « valle del fiume » sonante e fluente, cinta dai colli del Casentino (1). Bella è la natura ivi e benigna di gioia: i prati son ricoperti di fioretti e d'erba, al dolce tempo che riscalda i colli: ma ora sta calando l'ultima bruma autunnale, e le erbe ingialliscono e gli alberi si denudano del verde; poi precipita l'inverno rigido, sconsolato. Soffia, rabbiosa, la sizza tra gli alberi stecchiti e i colli si ricoprono di bianco. Scorre ancora l'acqua ondeggiando, ma cristallo è sulle rive, e triste è il suono dell'onda, che lambe le falde del monte: una scialba luce fascia il gramo villaggio. Solamente il ricordo dei prati, già coperti di fioretti e d'erba o rossi di biade, punge il cuore e lo stringe, come se il mondo sconsolato fosse tutto

(1) Tutte le pietrose si svolgono in piena campagna e ripetutamente accennano a colli, come la ' montanina '; ora, ammettendo che le pietrose siano state scritte a Firenze, come si può conciliare tutto questo? È vero che anche attorno a Firenze vi sono i colli, ma qui è evidente che lo sfondo è del tutto montanino e, quasi direi, pastorale. Ma forse appunto per ciò si dirà che D. ha *finto* di essere in montagna. Ma sarebbe allora da spiegare perchè D. ha proprio preso dei monti per isfondo, e perchè ha proprio descritto una strada che d'inverno si tramuta in rivo, e perchè ha distinto i colli di cui parlava ora in ' altissimi ' ora in ' piccioli ', a seconda della varia scena rappresentata (cfr. buone osservazioni a questo proposito anche in Santi, *Il Canz.*, pp. 211 e seg.). Concludendo, a me sembra dunque che la donna delle pietrose sia la stessa che D. cantò nella canzone ' montanina ' e che lo sfondo naturale descritto sia lo stesso, cioè il Casentino, e che quindi non solo si possano, ma si debbano riunire queste composizioni tutte insieme e che si deva considerare la ' montanina ' come il componimento di transizione tra le rime giovanili e le pietrose. Ad ogni modo, si accettino o no queste mie conclusioni, è indubitabile che la rappresentazione poetica di questo amore, Dante la pone in un paesaggio montano, lungo un fiume, fra colli digradanti: questo almeno basta per l'esegesi estetica, chè mi suonano nelle orecchie alla fine le parole dello stesso Barbi, *Bull.*, 7: « Le difficoltà che incontriamo a voler « accertare quello che di reale sia in queste finzioni o rappresentazioni poe- « tiche, scompaiono, o s'attenuano d'assai, quando sia nostro proposito dedurre « da esse quel tanto che occorre a intendere e giudicar l'opera d'arte, cioè « in quale stato d'animo l'autore la componesse, e quali impressioni con essa « volesse destare ».

deserto di amore. Così appunto come il disperato amore del poeta. Era calato come una folgore sopra la sua anima, sulla quale si addensava la prima foschia dell'autunno della vita, ma v'erano ancora dei fiori in cima ai pruni, era ancor verde il prato e le stelle tutte brillavano per lo grand'arco. Il cuore dell'esule, che le meditazioni e gli amori, così come i ricordi della vita gaudiosa e la paura di eventi inconosciuti, travagliavano e maceravano, palpita precipitoso. È ancora dunque, e sempre, l'amore, la ragione della sua vita? Gli studi celesti e terrestri, gli affari politici non sono dunque bastanti a soddisfare il suo spirito? E se questo amore nuovo e possente fosse, come gli altri, stimolo a comporre e a creare? Come ad una rupe emergente, il poeta si aggrappa a questa « pietra » e in essa spera di generare una nuova sua vita. Lo spirito e il corpo, la fantasia e i sensi del poeta vibrano e fremono, si slanciano tutti insieme alla conquista ansiosi e anelanti; ma la donna è di marmo. Come la natura all'Islandese, nell'operetta morale leopardiana, questa donna presenta al poeta una faccia di sfinge che guarda e non parla, che impietra altrui e non si strugge, che inghiotte i cuori, ma che ha il cuore di ghiaccio. Non è più la « fera e sdegnosa » donna delle rime giovanili; ma una ' Pietra ' che non ama, che non sente, che non si scuote. Eppure una selvaggia bellezza, uno strano fascino emana dai suoi occhi e dalle bionde sue treccie, e vampate di desiderio e fiamme di lussuria invadono e bruciano il cuore del poeta, che si storce sotto la bufera della passione e che getta il suo grido di amore e d'odio insieme, di pace e di violenza.

Il diniego di Beatrice aveva provocato in Dante una mistica idealizzazione, ma ora, poi che il desiderio dei sensi lo preme, egli nè può soddisfare al suo desiderio col possesso, e neppure può trasportar questo amore in alto verso il cielo, creando un nuovo parto della potente fantasia; non può più nè possedere, nè idealizzare: il contrasto tragico è qui.

Questo amore ha un'origine violenta e improvvisa: « Cum « primum pedes iuxta Sarni fluenta securus et incantus defi- « gerem, subito, heu! mulier ceu fulgur descendens, apparuit,

« nescio quomodo, meis auspitiis undique moribus et forma con-
« formis. O quam in eius apparitione obstupui! Sed stupor,
« subsequentis tonitrui terrore cessavit. Nam sicut diurnis co-
« ruscationibus illico succedunt tonitrua, sic inspecta flamma pul-
« chritudinis huius, amor terribilis et imperiosus me tenuit.....
« Regnat itaque amor in me, nulla refragante virtute » (1).

Amor, da che convien pur ch'io mi doglia
perchè la gente m'oda,
e mostri me d'ogni vertute spento,
dammi savere a pianger come voglia,
sì che 'l duol che si snoda,
portin le mie parole com' io 'l sento (2).

Sembra la proposizione di un poema, e ben potrebbe questa dirsi la protasi delle canzoni per la donna ' Pietra '.

Tu vo' ch'io muoia e io ne son contento,

è il ritorno di un pensiero a sazietà già usato da Dante, come vedemmo; qui però acquista un rilievo maggiore per le interrogazioni che lo seguono e che ci fanno pensare ad un argomento straordinario, come è quello di un tale amore. Questa strofe, che termina con un concetto e un bisticcio, ad onta di alcune frasi e parole di timbro forte, non è certo molto felice, ma la segue un'altra, nella quale si rivela il sottile analizzatore di sentimenti. « Io non posso » dice il poeta « evitare ch' ella non s' insinui « dentro della mia immaginativa, poi che essa è sempre in me, « come il mio pensiero ». L' anima follemente va dipingendosi sempre dinanzi la figura di lei, bella e insensibile; poi la rimira, la vagheggia e, quando si sente colmare dal desiderio e sente un fuoco sottile pervaderla, allora si adira contro se stessa:

così dipinge e forma la sua pena.

---

(1) *Epistolae,* VI. Cito secondo O. Zenatti, *Dante e Firenze,* Firenze, p. 431, dov'è anche la bibliografia di tale questione. Circa l'autenticità cfr. lo studio del Vandelli, *Bull.*, VII, p. 59.

(2) Barbi, *Rime,* VII, CXVI.

Bella è questa figurazione ed efficacemente espressa. « E qual « argomento dunque può porre un freno alla mia passione, se la « mente stessa crea incessantemente il suo male? Perciò l'an- « goscia erompe fuor dalla bocca in sospiri e fuor dagli occhi in « pianto »:

L'angoscia, che non cape dentro (1), spira
fuor de la bocca sì, ch'ella s'intende,
e anche a li occhi lor merito rende.

Espresso il lavorio che il suo spirito fa per rappresentarsi sempre l'immagine della donna, il poeta prosegue esponendo il secondo effetto che viene ad operarsi in lui. La figura che egli si crea nella mente, lo spinge alla ricerca della donna reale, sebbene questa vista sia fonte a lui di dolore. La prima parte è espressa con grande verità:

La nimica figura, che rimane
vittoriosa e fera
e signoreggia la vertù che vole,
vaga di sè medesma, andar mi fane
colà dov'ella è vera
come simile a simil correr sole.

Si noti la evidenza della figura vittoriosa e fera e la finezza e vivacità della immagine che la segue:

Ben conosco che va la neve al sole,
ma più non posso; fo come colui
che, nel podere altrui,
va co' suoi piedi al loco ov'egli è morto.

« Ben so che avviene di me come della neve al sole; e ch'io « faccio come colui che va a darsi in potere di chi lo deve uc- « cidere ». Perciò,

quando son presso, parmi udir parole,
dicer: « Vie via vedrai morir costui! »

(1) Cfr. *Purg.*, XXX, 95. È la stessa immagine.

Allor mi volgo per veder a cui
mi raccomandi; e 'ntanto sono scorto
da li occhi che m'ancidono a gran torto.

La scena è mossa e precisa: il poeta indulge sempre alla sua inclinazione drammatica. Tutto il processo psicologico finora è stato da lui espresso con vivace efficacia, specialmente nella figurazione della fantasia che « da esser verace tragge inten- « zione » (1); ma, se ben si badi, le rimanenti idee sono tutte già state espresse dal poeta, specialmente nei sonetti del ' gabbo '. Qui però hanno assunto una maggiore precisione di suono e le figure una più nitida fisionomia. C' è ancora insomma del vecchio, sebbene si senta qualche fiotto di aria nuova. Così il principio della quarta strofe incomincia fiaccamente col solito Amore che guarda impassibile all'anima che si smarrisce, ma risale con ala poderosa ad esprimere il risveglio dopo lo smarrimento:

Com'io risurgo, e miro la ferita,
che mi disfece quand'io fui percosso,
confortar non mi posso
sì ch'io non triemi tutto di paura.

Chi non ricorda il verso « a lui che ancor mirava sua ferita » dell' *Inferno*? (2). Questa figurazione è in tutto degna della *Commedia*, della quale ha pure il timbro particolare; ma la fine della strofe è contorta e artificiosa; bello è solo quel lampo fuggevole di riso: « che, se con dolce riso è stato mosso », che illumina di un guizzo di luce il buio dello smarrimento e della morte.

---

(1) Nessun commento migliore di questa strofa e di questo concetto alla pura creazione dell'immagine e al vagheggiamento di essa, che è nel *Purg.*, XVIII, 22.

(2) Si confronti con *Inf.*, XXII, 77: « A lui, che ancor mirava sua fe- « rita, ecc. ».

Dopo, il poeta ha come un arresto, e, volgendosi ad Amore, gli parla come trasognato e triste:

> Così m'hai concio, Amore, in mezzo l'alpi,
> ne la valle del fiume,
> lungo il qual sempre sopra me se' forte.

Le alpi, il fiume, la riviera sono idee nuove in Dante, il quale finora nelle sue rime non ha mai, di proposito, associato la natura all'espressione del suo amore. È un primo squarcio, che si intravvede appena però, un primo umile lembo che si rinchiude colla parola «montanina» ch'egli aggiunge poi alla canzone. E l'accenno al fiume « bello e corrente e chiarissimo », quanti ricordi, quanti pensieri risuscita nella mente dell'esule! Egli rivede tutta la sua vita: Amore non si specchiava in quel fiume allor che lo consigliava di volgersi da Fioretta a Violetta; e non era stato lungo quel «rivo chiaro molto» ch'egli aveva intuita la prima ideale esaltazione d'amore? Quanto amore e quanta tristezza! Ed ora ancor questo fiume doveva essere il testimonio di un'altra passione, ma più selvaggia e più disperata, ed Amore ancora lungh'esso dovea ritornare:

> Qui vivo e morto, come vuoi, mi palpi,
> merzè del fiero lume
> che sfolgorando fa via a la morte.

Forti e magnifiche immagini son queste: l'arditezza del traslato « mi palpi » e il generoso vigore dell'ultimo verso continuano gagliardamente questa stanza, che è tutta, ora, un volo lirico fino alla fine:

> Lasso! non donne qui, non genti accorte
> veggio, a cui mi lamenti del mio male!

Accorata esclamazione di un esule, che era stato il più grande dei trovatori nella sua patria e che alle donne gentili così spesso avea rivolto il suo verso. Ora qui è solo; non più la grazia di nobildonne squisite e amorose, non più l'affetto di amici accorti

e cortesi; qui è solo col suo amore, amor senza speranza, perchè la donna è insensibile e dura, sì che da essa è vano sperare aiuto e pietà. Essa, infatti, ha rivestito il petto di orgoglio, e contro tale schermo ogni saetta si spunta:

> Fatto ha d'orgoglio al petto schermo tale,
> ch'ogni saetta lì spunta suo corso (1);
> per che l'armato cor da nulla è morso.

Con questa nuova figurazione della donna fiera e corazzata contro Amore, si conchiude la turbata e agitata espressione.

Ritorna nel congedo, bellissimo, il motivo del dolce paese fra i monti, che lo serrano intorno; e dai chiusi colli il poeta spicca il volo, con ardente desiderio, fino alla sua terra; è un accoramento fatto di lacrime e di dolore:

> O montanina mia canzon, tu vai:
> forse vedrai Fiorenza;

un groppo di pianto, un sospiro:

> la mia terra,

un misto di sentimenti fatti di amore e d'odio, di rimpianto e d'ira si agita nel suo spirito sconvolgendolo: « terra tanto amata, « che mi ha scacciato »,

> che fuor di sè mi serra.

Il pensiero dell'esule si arresta, e il sentimento della patria illumina il suo cuore, che freme e si snoda pur fuori dai lacci di un amore prepotente. La sua terra lo ha ripudiato, perchè essa è

> vota d'amore e nuda di pietate.

Perciò, che vale il rimpianto? Che importa se essa, ingiusta, ha scacciato lui, giusto? Oh, no: egli non tenterà più di ritornare

---

(1) Immagini e suoni propri delle rime pietrose.

nella « maledetta e sventurata fossa... ». Stia tranquilla Firenze, chè non lo vedrà più far guerra contro di lei per rientrare (1), val più di lei l'amore e la catena della donna bella che lo lega.

> Se dentro v'entri, va dicendo: « Omai
> non vi può far lo mio fattor più guerra:
> là ond'io vegno una catena il serra
> tal, che se piega vostra crudeltate,
> non ha di ritornar qui libertate ».

È il sorriso amaro dell'esule che sdegna ciò che tanto sa che non potrà avere: per contrapporvi, per disprezzo, cosa ch'egli stesso sa bene che non ha lo stesso valore.

Nel complesso adunque questa canzone ha un fondo di idee e di immagini — specialmente nella parte amorosa — che non sono di molto dissimili da quelle che vedemmo già usate dal pòeta; ma il modo di espressione qui viene ad arricchirsi, a snodarsi con maggiore efficacia e con un sentimento più vivo, sopra tutto nell'ultima parte. Non tutta la canzone adunque è eguale: alcune parti sono concettistiche e trite; altre balde e forti, che risentono delle « rime pietrose » (2). Mi sembra perciò che dalla disamina che ne abbiamo fatta, si possa concludere che questo componimento può benissimo servire come di ponte di congiunzione tra le rime ' giovanili ' e la nuova forma, onde sono scritte le rime per la donna ' Pietra '.

E questa nuova forma venne certamente ad avere un forte impulso dallo studio che il poeta fece delle canzoni di Arnaldo Daniello (3): « Huius modi stantiae usus est fere in omnibus can-

(1) Questa espressione fissa, a mio avviso, la data della canzone; poi che, accennando a tentativi da poco fatti per rientrare in città, ci porta a pensare ch'essa sia stata composta intorno alla fine del 1304, quando le speranze dell'esule tramontavano in seguito agli insuccessi delle armi.

(2) Lo nota anche il Neri, *Io son*, p. 101.

(3) Intorno alle relazioni tra D. e Arnaldo, cfr. Zingarelli, *Dante*, 145 e *Il Canz.*, pp. 140 e 158; Vossler, *La D. C.*, II, p. 635 e Neri, *Io son*, p. 100.

« tionibus suis Arnaldus Danielis, et *nos eum seculi sumus cum* « *diximus: 'Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra'* » (1).

Eu sui Arnautz qu'amas l'aura
e catz la lebre ab lo bou
e nadi contra suberna (2),

aveva detto di sè il trovatore del Pèrigord; e infatti metri inusitati, rime difficili, costruzioni contorte, allitterazioni e giochi di parole abbondano nella sua lirica, ch'egli volle comporre a differenza degli altri « fabbri del parlar materno », quasi stucco e stanco dell'usato congegno della stanza e della troppa ormai carezzevole e liquida vena delle anteriori poesie. Egli cercò degli accorgimenti artistici nuovi e aristocratici, magari oscuri e difficili, ma lontani dai gusti e dalla comprensione del volgo. Non solo, ma nella canzone che Dante ebbe certamente sott'occhio: *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (3), egli adopera questa strana forma, per esprimere una inqueta ed intensa voluttà, in modo tale che le rime contorte si accordano artisticamente colla brama acuta del desiderio carnale:

Del cors li fos, non de l'arma,
e cossentis m'a celat dinz sa cambra!
que plus mi nafra 'l cor que colps de verga.

E ancora:

c'aitant vezis cum es lo detz de l'ongla,
s'a lei plagues, volgr'esser de sa cambra.

E finalmente:

C'aissi s'enpren e s'enongla
mos cors en lei cum l'escorssa en la verga (4).

---

(1) *De vulg. eloq.*, II, X.

(2) Mi servo dell'ottimo Crescini, *Manualetto prov.*, Padova, 1905, pp. 388 e 241.

(3) Anche lo Zingarelli, *Il Canz.*, p. 158, ha questa convinzione.

(4) Crescini, *Man.*, pp. 241-2. Sul carattere della lirica di Arnaldo, vedi U. A. Canello, *La vita e le opere di A. D.*, Halle, 1883, pp. 16 e 118 e Vossler, *La D. C.*, p. 632.

Questi versi e immagini intense e possenti espresse in coble, nelle quali ritornano le parole-rime, come continua ricorre nella mente del poeta la sua passione e il suo desiderio, dovettero produrre una impressione profonda nell'animo di Dante che si trovava ad essere nella stessa condizione spirituale di Arnaldo. Dante, infatti, da una parte vedeva che la materia poetica, ch'egli aveva cantata, era divenuta ormai una *maniera*, una espressione, cioè, graziosa e raffinata sì, ma che era uniforme, perchè aveva di già esaurita la sua particolare materia poetica: — dall'altra, ora egli sentiva dentro di sè un amore che nulla aveva dell'angelico, che anzi era tutto pervaso da fiamme sensuali e da una acuta brama di possesso; mentre la donna così amata e desiderata, questa volta, era con lui fredda e insensibile.

L'amore violento e il rifiuto producono perciò in lui un contrasto iroso e angoscioso che gli turba e sconvolge il corpo e lo spirito. Era naturale che questo nuovo stato d'animo non potesse trovare la sua adeguata espressione nelle forme già usate e viete, ma che ne cercasse un'altra corrispondente al nuovo veemente sentimento. E il ravvolgersi per entro ad uno schema arduo e spinoso, irto di intoppi e di rovi; e il martellar le sue veementi figure per entro a parole strane e contorte, come il suo cuore, che spasimava irosamente nella sua impotenza ad infrangere un ostacolo che nessuno poteva superare, questa trovò il poeta una forma concordante col suo stato d'animo in pena (1). E la sestina di Arnaldo gli si presentò come la più adatta e vicina a tale espressione; anzi egli poi la rese ancor più intri-

(1) A me non sembra probabile che D. leggesse le rime di Arnaldo solamente ora, come ammette il Neri, *Io son*, p. 99, nè credo che il 'dolce stile' perciò non possa essere stato una reazione contro l'influenza provenzale, perchè le rime di lingua d'oc esso conobbe soltanto « assimilate nelle scuole « poetiche italiane ». I poeti italiani indubbiamente conoscevano i trovatori per la lettura diretta delle loro opere, e così dovette essere anche di Dante. Ma a me sembra che sia probabile invece che D. conoscesse sì la poesia d'Arnaldo, ma che ne seguisse le orme soltanto allora che si trovò in uno stato d'animo simile a quello del trovatore provenzale.

cata e intralciata, giungendo fino all'artificio e al gioco. Ma da questo virtuosismo si liberò alla fine, estraendo fuori dall'esperimento arnaldesco una maggiore potenza e arditezza d'immagini, una maggiore robustezza metrica (forse la terzina derivò da questa prova) (1), e il succo della nuova sua intuizione trasportando nella canzone. In questo ciclo adunque il poeta, dalla ' montanina ', che aveva elementi vecchi e qualche spirito nuovo, passò alle sestine, nuove nel metro e nelle figurazioni, e in fine trovò il suo perfetto aggiustamento e armonia dentro delle ordinarie forme della canzone.

Con un preludio lungo e affannato si apre la scena della prima sestina. Un verso faticoso, allungato per un emistichio ancora, alla fine cade, come stanco, sull'aggettivo che lo conchiude e definisce:

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra
son giunto, lasso (2);

Il giorno è breve e l'ombra lunga; stagione triste e sconsolata; i colli si fanno bianchi di neve, l'erba inaridisce scolorandosi:

e al bianchir de' colli,
quando si perde lo color ne l'erba.

Il senso della natura, che nell'altra canzone vedemmo appena intuito, qui informa di sè tutta la espressione dell'amore. La prima scena della collina bianca e desolata dà la prima nota di tristezza, di tedio, di brivido per la brina e la neve, che coprono o ingialliscono il verde diffuso dei prati. Il verde!

---

(1) Intorno alla sestina e ai metri simili, cfr. *La sestina d'Arnaldo* del Mari, in *Rendic. Istit. Lomb.*, II, XXXII, 953 e Jeanroy, *La « sestina « doppia » de Dante et les origines de la sextine,* in *Romania*, XLII, 481.

(2) Barbi, *Rime*, VI, ci. Veramente il Barbi dispone diversamente queste canzoni, poi che pone per prima *Io son venuto*: certamente perchè in questa v'è un accenno più specificato del tempo autunnale, mentre *Al poco giorno* si riferisce a un tempo invernale; poi anche perchè forse sentì il bisogno di collegare le sestine colle canzoni anteriori mediante un componimento che ha la forma metrica tradizionale e concetti *pietrosi*.

Questo ricordo risuscita, per contrasto, quello dell'erba, dei colli fioriti e festanti, del calore, del sole, nell'anima del poeta; che intesse una canzone, che delinea, intorno alla figurazione dell'amore, una scena di sconsolata natura invernale, e che nello sfondo dipinge, come in un sogno, la lontana visione del verde e dei fiori. Anche nel cuore del poeta c'è un amore fermo e inseparabile, ma il verno si distende gelido sul cuore della donna; mentre quello del poeta è ardente di fiamma, come il sole, sempre pieno di speranza come il verde:

E 'l mio disio però non cangia il verde,
sì è barbato ne la dura petra
che parla e sente come fosse donna.

Contrasto magnifico tra una cosa viva e possente ed una gelida e impassibile! L'amor suo è « barbato » nella dura pietra, come le radici delle quercie si addentrano a sviscerare e ad abbarbicarsi alla roccia.

E la doppia ricorrenza di immagini s'incalza con novella onda di suoni. Come l'inverno è il cuore di questa donna, come la neve, che, essendo all'ombra, non sente il dolce tepore primaverile:

Similemente questa nova donna
si sta gelata, come neve a l'ombra;
che non la move, se non come petra,
il dolce tempo...

Il ricordo della soave stagione riprende la fantasia del poeta, che, gaudiosa, si esalta al dolce ricordo:

il dolce tempo che riscalda i colli
e che li fa tornar di bianco in verde
perchè li copre di fioretti e d'erba.

Illusione luminosa, proiettata fuori dal triste paesaggio invernale! I colli freddi e bianchi divengono tutti palpitanti di sole e coperti di verde: tutto è fiori ed erba. E l'accesa fantasia del

poeta pone nel centro di questa esultante natura primaverile, creata nel crudo dell'inverno, la donna amata, lieta essa stessa e coronata di verde:

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,
trae de la mente nostra ogn'altra donna;
perchè si mischia il crespo giallo e 'l verde.

Palpita fra il verde il biondo rilucente delle chiome; e la fantasia vagheggia la dolce immagine, e la fiamma e il desiderio riarde impetuoso:

che m'ha serrato intra piccioli colli
più forte assai che la calcina petra.

Squisito ancora quel tocco di paesaggio: « tra piccioli colli » e arnaldesca l'ardita comparazione dell'inseparabile stretta.

E il risorgere della passione esprime un'altra cobla, poi che il poeta non sa rinunziar a gridare ancora il suo amore: cobla che è un po' slegata e irrequieta, come la sete insaziata del suo amore:

ch'io son fuggito per piani e per colli
per potere scampar da cotal donna;

e che termina con un paragone artificioso e concettistico:

e dal suo lume non mi può far ombra
poggio nè muro mai nè fronda verde.

Ma il motivo del verde torna a riaccendere la immaginazione, ed egli ricorda. Rivede la donna amata, coronata di verde le bionde chiome, e tutto il bel corpo rivestito di verde:

Io l'ho veduta già vestita a verde.

E la ricordanza l'assale di quel giorno! Luceva la primavera: i colli eran tutti fiori e verdura; ella, circonfusa di verde, sedeva sul prato; e il poeta la richiese d'amore; — egli la desiderò

allora amante quanto fu mai donna, là su quel soave prato solitario, cinto d'intorno d'altissimi colli:

Ond'io l'ho chesta in un bel prato d'erba
innamorata, com'anco fu donna,
e chiuso intorno d'altissimi colli.

Il momento ansioso dell'amore, la vicinanza, il fremito, la speranza... E, per contrasto iroso, rabbioso, il rifiuto; anzi, non il rifiuto, ma l'impassibilità, il gelo di quel cuore, che, come legno verde e molle, non darà mai fiamma, chè è insensibile e freddo! Mentre lui dormirebbe sulla pietra per lei, si pascerebbe d'erba per lei; e, non per possederne il bel corpo bramato, ma soltanto per veder l'ombra delle sue vesti!

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi, come suol far bella donna,
di me; che mi torrei dormire in petra
tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,
sol per veder do' suoi panni fanno ombra.

Magnifica è questa sestina, e tutta collegata, e armonizzata solidamente con ritmico svolgimento ed intreccio, come fiotto di passione viva e perenne! È ben una melodia e una pittura squisita: la illusiva visione della primavera circonfonde col suo verde e i suoi fiori la bella figura della donna; e l'amore, la gioia, la speranza si susseguono e prorompono, per dileguarsi poi dinanzi al gelido cuore dell'amata. Poi vanisce la gioiosa visione primaverile con un guizzo ancora di luce e di verde fra la foschia delle ombre invernali:

Quandunque i colli fanno più nera ombra,
sotto un bel verde la giovane donna
la fa sparer, com'uom petra sott'erba.

Come bella e piena di generosa ispirazione questa, così artifiziata, sconvolta, concettistica è l'altra sestina-canzone (1), che a

(1) Così designo questo componimento, perchè ha le parole-rima della se-

questa si accompagna. Al poeta è sembrata ancor poca la difficoltà del metro arnaldesco, egli ha voluto triplicare gli ostacoli e le complicazioni; ha voluto tentare l'estremo della sua possa fantastica, e ne risultò una espressione che risente dello sforzato e dell'eccessivo. Domina anche qui il contrasto, come nell'altra, che viene martellato, dalle due parole *freddo-luce* da una parte e *donna-pietra* dall'altra; domina tutto questo sviluppo, impassibile, il *tempo*. Ma il ritorno di queste parole-rime non è più qui il frutto di uno spontaneo stato d'animo, che ritorna per invincibile fissamento alle idee che occupano tutta la sua vita: ma è una ripetizione di parole, voluta, più tosto che sentita. Certo però, ad onta della cerebralità — mi si passi la parola — di questo componimento, appare in esso il sigillo di Dante: la costruzione è solida, le parole potenti e aspre e l'armonia particolare al nostro poeta governa tutte le lasse: ma l'ispirazione viva e spontanea vien troppo spesso a mancare, soffocata com'è dalla elaborazione metrica.

La canzone incomincia baldanzosamente:

> Amor, tu vedi ben che questa donna
> la tua vertù non cura in alcun tempo;

ma poi il franco scorrere dell'immagine viene ad intoppare in altre due rime in *donna*:

> che suol de l'altre belle farsi donna;
> e poi s'accorse ch'ell'era mia donna,

che danno un suono ispido e molesto, che però potrebbe anche esser tollerato, e rendere anzi un senso di impaccio, di intralciamento, se poi non ritornasse ancora per altre tre volte in rima questa parola; così che la poesia viene a rivelarsi non come una espressione sentimentale, ma più tosto come un arti-

---

stina e la divisione della stanza corrispondente a quella della canzone. Cfr. Jeanroy, *Le sestine*, p. 500. Sul valore estetico di questo componimento cfr. anche Zingarelli, *Il Canz.*, p. 142.

fizio, un gioco. Ciò avviene anche nelle altre strofe; però tutto il componimento si manifesta come l'opera di un uomo che ha ormai acquistato la sua maturità artistica, della quale anzi abusa, e sopra tutto quella speciale armonia, che è composta di suoni e cadenze che sono particolari a ciascun poeta e che costituiscono la sua maniera particolare di esprimere, che è poi lo *stile* (1). Lo stile infatti ond'è composta questa sestina-canzone è ben di Dante, come non è di Dante quello onde sono foggiate le due altre sestine che a lui si attribuivano (2). Invece questi due componimenti, e gli altri che avremo ancora da esaminare, hanno già assunto un timbro particolare, un tono armonico, che ha delle cadenze, delle appoggiature, delle inflessioni e degli ombreggiamenti musicali suoi propri, che saranno gli stessi che si spiegheranno nella *Commedia* e che avvolgeranno col loro particolare portamento tutti gli episodi narrativi del poema, non solo, ma pur le dispute e le dichiarazioni concettuali, facendo sentire così come una sola immensa onda armonica, che pervade tutta quanta la visione. Ed è per ciò sopra tutto che io sono persuaso che queste rime per la donna ' Pietra ' siano state scritte immediatamente prima della *Commedia*; così simile ad essa io trovo l'armonia e lo *stile*.

Si senta questa strofe che pur con tanti artifizi e giochi, riesce a divenire poesia:

> Segnor, tu sai che per algente freddo
> l'acqua diventa cristallina petra
> là sotto tramontana ov'è il gran freddo,
> e l'aere sempre in elemento freddo
> vi si converte, sì che l'acqua è donna
> in quella parte per cagion del freddo.

L' « algente freddo », la « cristallina petra » sono tocchi che ridestano in mente immagini e suoni della *Commedia*. Solo

(1) Il Croce, *La poesia di D.*, p. 52, la chiama « tonalità ».

(2) Cfr. S. Debenedetti, *Nuovi studi sulla giuntina di rime antiche*, in questo *Giorn.*, 50, 320.

l'ultimo verso della strofe « là ond'entrò la dispietata luce » ricorda le canzoni anteriori. Così nella cobla seguente, dopo versi ed emistichi sforzati che richiamano idee e parole delle rime giovanili (« ne li occhi sì bella mi luce », « de gli occhi suoi « mi ven la dolce luce », ecc.) escono frasi e movenze nuove e possenti. E ciò avviene anche nell'ultima cobla, che termina con una figurazione appassionata e angosciosa:

questa gentil petra
mi vedrà coricare in poca petra
per non levarmi se non dopo il tempo,
quando vedrò se mai fu bella donna
nel mondo come questa acerba donna.

È un 'concetto', ma l'immagine dell'uomo coricato sotto poca pietra e quella della donna acerba e bella, che sembra guardare crudelmente il poeta, hanno suono poetico.

Ma la canzone seguente *Così nel mio parlar* (1) è gettata tutta d'un pezzo. L'amore passionale, che si confonde coll'odio, gli stimoli del senso che giungono fino all'esaltazione, la voluttà della illusione che la fantasia tramuta in saporosa essenza reale, si mescolano con istrani viluppi d'ira e di desiderio; si snodano in scene drammatiche possenti, scoppiano in singulti o in un finale sospiro di sollievo: sollievo senza conforto! Balda e forte fin dal principio, la canzone si presenta con una proposta di selvaggia espressione.

Così nel mio parlar voglio esser aspro.

Quell' « aspro » per il suo stesso suono è come lo squillo preannunziatore di note pugnaci, che è come il carattere essenziale della canzone.

---

(1) Barbi, *Rime*, VI, ciii. Cfr. la bella esegesi estetica di A. Momigliano, *La prima delle canzoni pietrose*, in *Bull.*, XV, p. 119. Nel complesso vado d'accordo con lui sia nel giudizio generale che nei particolari; qualche piccola differenza di valutazione, dovuta anche alla diversa lezione del testo usato, non toglie questa concordanza. Cfr. anche Zingarelli, *Il Canz.*, p. 145.

Aspro

Com'è ne li atti questa bella petra,
la quale ognora impetra
maggior durezza e più natura cruda.

Rime dure e arrotate e allitterazioni danno il primo suono del ruggere della passione nell'animo che freme e si contorce, perchè non può trovare conforto d'amore nella donna ch'egli desidera, chè è dura ed acerba: ed è così *bella*!

Quest'aggettivo irrompe come un raggio di sole fra nubi fosche, ad illuminare la ragione dell'ira e del fremito. Essa è bella, ma

veste sua persona d'un diaspro
tal, che per lui, o perch'ella s'arretra,
non esce di faretra
saetta che già mai la colga ignuda.

La figura della donna viene nella mente del poeta a rivestirsi di una veste guerresca e feroce: come un catafratto, ella è coperta di diaspro forte e intaccabile; sì che non v'è saetta che la possa colpire, poi che o il diaspro la difende o ella si ritira quando vede giungere il colpo. La insensibilità della donna qui è mitigata da un secondo pensiero che quasi contraddice al primo e che vien dettato dalla secreta speranza del poeta; essa, non è che sia indifferente, ma è che non vuole sentirlo l'amore. E la fantasia quasi inconsciamente accoppia il corpo, coperto di diaspro, della bella donna con una immagine che passa veloce e fa fremere acutamente la carne dell'amante: « che già mai la colga « *ignuda* ». La visione fugace irrita il poeta, che irrompe in un parallelismo — un po' troppo artificioso in verità, alla fine — ma che rende bene il suo stato di angoscia, introdotto da questa forte avversativa:

Ed ella ancide.

La figura imperturbabile della virago (coperta di diaspro e vista come di sfuggita ignuda nel bel corpo) non riceve saette, ma essa stessa ne lancia e colpisce e uccide:

e non val ch'om si chiuda
nè si dilunghi da colpi mortali;
che, com'avesser ali,
giungono altrui e spezzan ciascun'arme.

Bella l'immagine dei dardi fuggenti per il cielo come alati, e calanti improvvisamente, come pennuti, sopra il capo dei mortali! Questo improvviso precipitare dei dardi desta una serie di concetti, che sono più tosto governati da raziocini, che da fervido lavoro fantastico; è vero però che tali versi così sconnessi, anzi, per il loro concettismo, così aspri e inceppati, come sono, rendono in un certo modo lo stato di un animo travagliato: sono ben « aspre rime ».

Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi
nè loco che dal suo viso m'asconda;
chè, come fior di fronda,
così de la mia mente tien la cima
cotanto del mio mal par che si prezzi,
quanto legno di mar che non lieva onda;
e 'l peso che m'affonda
è tal che non potrebbe adequar rima.

Ma da questo ultimo verso, vuoto di contenuto, si risolleva la fantasia con un'invettiva veemente:

Ahi, angosciosa e dispietata lima
che sordamente la mia vita scemi;

e a questa « lima che scema sordamente » la vita sua — magnifica immagine — il poeta direttamente si volge con scatto efficacissimo:

Perchè non ti ritemi
sì di rodermi il core a scorza, a scorza,
com'io di dire altrui chi ti dà forza?

Immagine ardita, ma tutta di tipo dantesco che ci ricorda infiniti luoghi della *Commedia*, alla quale ci richiama anche un

verso della strofa seguente, che s'inizia fiacca, ma che prorompe con uno scatto audace, ma possente:

la morte, che ogni senso
co li denti d'Amor già mi manduca.

E della stessa natura è quel « bruca la lor vertù » che è proprio dell'ardimento nell'uso dei traslati del poeta nostro.

Questa strofa termina con l'impostazione di una scena drammatica, che si svolge in tutta la stanza seguente:

E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra
con quella spada ond'elli ancise Dido, (1)
Amore, a cui io grido
merzè chiamando, e umilmente il priego;
ed el d'ogni merzè par messo al niego.

La scena che rappresenta il poeta a terra, sopraffatto da Amore che sta per colpirlo con la spada, è una immagine ben vista e precisa; ma ben più evidente e potente è la scena che segue:

Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida
la debole mia vita, esto perverso,
che disteso a riverso
mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco:

la minaccia imminente della spada, la balda sfida, la crudeltà d'Amore, e il vinto che giace « d'ogni guizzo stanco » è perfetta dipintura; ma che sentimenti provà il caduto dentro del cuore?

Allor mi surgon ne la mente strida,
e 'l sangue, ch'è per le vene disperso,
fuggendo corre verso
lo cor, che 'l chiama: ond'io rimango bianco.

Il poeta ha chiamato a raccolta la sua antica maestria a rappresentare i più fini stati d'animo in amore, e dà la rappresen-

(1) È strano che nella *Commedia* ci sia un riempitivo del tutto simile a questo: *Inf.*, V, 85: « cotali uscir da la schiera ov'è Dido ».

tazione fine e vigorosa dei sentimenti che l'anima sua prova; le strida non escono dalla strozza, ma rimangono come realtà fantastiche, quasi ch'egli senta le sue grida, sebbene inesistenti, come avviene nell'incubo. Il sangue, il cuore divengono degli esseri che corrono, che fremono, che pensano. E Amore intanto:

Elli mi fiede sotto il braccio manco
sì forte, che 'l dolor nel cor rimbalza.

Come è preciso quel « rimbalza », per indicare il ripercuotersi del colpo! E il pensiero che, atterrito e impotente, sta, vivo, aspettando la morte che gli verrà nel cuore prima ancora che il ferro lo percuota, come è reso con maestria e potenza:

Allor dico: « S'elli alza
un'altra volta, Morte m'avrà chiuso
prima che 'l colpo sia disceso giuso ».

La fantasia, che ha creata la scena, la rivive tutta, e sente battere il cuore e accorrere ad esso il sangue; il viso diviene smorto e prova l'angoscia di chi sente che deve presto morire e che ne affretta anzi il momento, sì che « la tema si volge in desio ». E la paura e lo spasimo della orrenda sua condizione arrovellano il poeta sì che il suo cuore sente uno schianto: « Come « orrenda la vita e miserabile è così! E tutto per una donna « che è insensibile e feroce, che non vede e non sente, che è « 'pietra' ». Perciò la invettiva, per contrasto, scatta furibonda:

Così vedess'io lui fender per mezzo
lo core a la crudele, che 'l mio squatra! (1)
poi non mi sarebb'atra
la morte, ov'io per sua bellezza corro.

— Ad essa, anche ad essa Amore facesse sentire la paura e la morte imminente, anzi le « fendesse per mezzo lo core »: che

(1) Anche qui ricorre un'immagine e due rime che trovano riscontro nell'*Inf.*, VI, 14 e 16.

quel cuore pietroso e insensibile le venisse finalmente spezzato e reso vivo al dolore e allo spasimo! Poi venisse pure la morte! —

Chè tanto dà nel sol quanto nel rezzo
questa scherana micidiale ed atra.

Dì e notte, estate e inverno essa rimane immutabile statua questa « scherana micidiale ed atra »: verso, questo, che nello sforzo degli iati e delle allitterazioni, indica il parossismo del poeta, che giunge nello sfogo fino ai confini dell'odio, sì che gode nel raffigurarsi la vendetta atroce e crudele:

Ohmè, perchè non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro?

Il piacere di sentir la vendetta lo fa pensare a una esagerazione stessa del dolore (latra) in essa, che è insensibile. « Ma sentirà « finalmente e, per contrasto, anche più intensamente degli altri, « e latrerà perciò, giù infitta nel fondo di un caldo borro ». Ed ecco, per il dolore, essa si spetra, si scioglie in lacrime, ha paura ed invoca aiuto e soccorso. E il poeta, fremente di amore e di vendetta, vede sè presso il burrato e lei giù, la scherana, che è divenuta alla fine pietosa, che lo vede, che lo implora e lo chiama, e gli par di gridare: « Io, vi soccorro ». Ed egli si approssima: ella è giù perduta e spaurita, bella pur fra le lacrime e il dolore, all'aura sparsi i capelli biondi e crespi, stimolo di amore e di desiderio: e la mano tremante si distende, afferra i capelli, li annoda fra le sue mani, e nella conquista, pur violenta e feroce, l'anima del poeta si confonde con quella della donna amata.

e fare 'l volentier, sì come quelli
che ne biondi capelli
ch'Amor per consumarmi increspa e dora,
metterei mano, e piacere'le allora.

« E piacere'le allora ». Il desiderio è divenuto realtà fantastica: la illusione gli fa vedere la donna fera e micidiale trasformata

in amante, e quindi gli colora una scena magnifica di pieno e voluttuoso possesso:

S'io avessi le belle trecce prese,

un brivido di sensualità pervade questo verso, che, per contrasto, è seguito dal ricordo della donna, che lo sferzava e percuoteva prima ch'ella sentisse piacere:

che fatte son per me scudiscio e ferza,

La fantasia del poeta, agitata dalla illusione del possesso tanto agognato, si agita e sussulta e segue, delirante, le fasi del suo inebriamento:

pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille.

Gioiosa figurazione! L'alba e il giorno tutto passerebbe e poi la sera e il suono della squilla (l'ora che volge il desio!); volerebbe il tempo nell'amore e nel gaudio. E senza pietà e ritegno egli l'afferra per le trecce bionde e avvicina i suoi occhi fissi e desiosi in quelli di lei, già crudeli e felli, esaurendo in un atto di possesso il suo amore, il suo dolore, anche la sua vendetta, la vendetta della lunga sete insaziata:

e non sarei pietoso nè cortese,
anzi farei com'orso quando scherza;
e se Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di più di mille.
Ancor ne li occhi, ond'escon le faville
che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso,
guarderei presso e fiso
per vendicar lo fuggir che mi face.

L'amante anelo e tremante, per la soddisfazione, rallenta la stretta, lascia le trecce; i dolci occhi di lei ora son vivi e amorosi, e fuor de la vendetta e dell'odio sbalza tutto l'amore, e coll'amore la pace:

e poi le renderei con amor pace.

Senti in questo verso come il rilasciarsi di chi per tanto tempo è stato teso in uno sforzo convulso.

La illusione è perfetta. La scena era così viva nella fantasia del poeta, che gli par davvero di vivere e provare questa intensa commozione amorosa. Un'altra figurazione immaginaria abbiamo visto da Dante rappresentata nel principio della sua vita lirica, ma quale differenza tra la nave incantata, che correva per il mare azzurro del sogno, portando degli amanti candidi e sereni, e questa scena quasi selvaggia e bestiale, dove il turbamento dei sensi, la convulsione, la voluttà, persino il grottesco, si mescolano e confondono in una finzione drammatica, che, nella sua irruente evidenza, ci dà la misura dell'altezza cui è giunta questa possente fantasia sia nella ideazione che nell'espressione dei suoi parti immaginativi.

Il congedo è come il tocco finale, che riassume i tre motivi fondamentali della canzone: prima l'amore:

> Canzon, vattene dritto a quella donna
> che m'ha ferito il core,

poi il desiderio:

> e che m'invola
> quello ond'io ho più gola;

e finalmente la vendetta:

> e dàlle per lo cor d'una saetta;
> chè bell'onor s'acquista in far vendetta.

La canzone iniziale, che tocca le prime corde dell'amore, la sestina delle lucénti rimembranze, la sestina doppia del rodimento e del groviglio, la canzone convulsa dell'amore mescolato coll'odio, vengono alla fine a conchiudersi in una finale composizione che i sentimenti tutti racchiude e compenetra per entro di una perfetta e stupenda armonia.

Gli astri immoti e lucenti, la terra tutta, dall'Etiopia all'Europa, il morire e il sorgere delle stagioni, le pioggie e le tempeste,

la terra e le acque, tutto concorre a esprimere, come in una ricorrente fuga sinfonica, ogni accordo di suoni che vibra della sua passione e della sua angoscia amorosa.

« Freddo e ghiaccio è sulla terra: gli astri piovono una gelida « luce: tutta la natura è priva di calore e di amore; ma a me « il cuore arde e si consuma per una donna che è pietra.

« Fuor dall'Etiopia un vento furioso si abbatte sull'Europa, « nebbia fastidiosa avvolge nella sua caligine uomini e cose, la « tristezza fascia le anime, come la neve o la gelida piova at- « tristano l'aria; sì che tutto piange nella natura e negli esseri, « che non sentono amore; ma a me nell'animo ribolle sempre « l'amore per una donna crudele e insensibile.

« Borea soffia nel Settentrione, vigilato dalla fredda Orsa; « tutti gli animali, anche i più lieti, si tacciono aggricciati e « disciolti d'amore per il freddo che li stringe; ma a me, per « mutazione di tempo, il cuore non s'ammorza, per una giovi- « netta che mi bruca il cuore.

« Le fronde, le piante si spogliano e inaridiscono, l'erba muore, « i fioretti, sotto il rigore della brina, avvizziscono e si ammor- « tano; ma l'amorosa spina a me punge sempre il cuore, poi « che io non posso vivere senza di essa, così mi ha preso questo « amore.

« Precipitano le acque, si gonfiano i fiumi, il ghiaccio smalta « la terra tutta e le acque morte si trasformano in vetro, poi « che il freddo distrugge e irrigidisce uomini e cose, ma io « della mia guerra non son però tornato un passo a retro. « anzi mi piace questo mio patire, e m'è dolce anche per essa « morire.

« Se sotto il rigore del gelo, quando la natura, gli uomini, le « piante e gli animali irrigidiscono o si tacciono disamorati, io « pur ardo e mi struggo, che sarà quando il dolce tempo no- « vello ritornerà coi fiori, le fronde, la verzura, e pioverà amore « da tutti i cieli, e uomini e piante e animali si ridesteranno « all'amore? Ahimè, meglio la morte; la morte gelida, come il « marmo ond'è composto il cuore di questa giovane donna ».

Meravigliosa lirica è questa (1), che abbraccia in un'unica immaginazione una serie multiforme di fantasmi, di ricordi, di colori e di luci. I cieli freddi e lucenti, la terra gelata e il ricordo della dolce primavera, i fioretti, le fronde verdi e il ghiaccio, il rovaio e la caligine invernale, i venti impetuosi d'Etiopia e le immote costellazioni del firmamento, tutto viene fuso e plasmato con arte insuperabile.

Questa forma di contrasto l'usa anche il Petrarca nella canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (2), ed è tutta dolce di soavi melodie e di molli suoni, chè l'amante di Laura sapeva sciogliere, come perle nell'aspro liquore, le sue angoscie nella fluida morbidezza di un canto delicato. Il Petrarca è Raffaello, ma Dante è Michelangelo, che i cieli e gli uomini storce e contorce per fissare in una plastica forma possente pur l'attimo dello spasimo e della forza.

Io son venuto al punto de la rota
che l'orizzonte, quando il sol si corca,
ci partorisce il geminato cielo,
e la stella d'amor ci sta remota
per lo raggio lucente che la 'nforca
si di traverso, che le si fa velo;
e quel pianeta che conforta il gelo,
si mostra tutto a noi per lo grand'arco
nel qual ciascun di sette fa poca ombra (3).

---

(1) Zingarelli, *Il Canz.*, p. 143: « O io m'inganno, o qui si manifesta un « grande progresso; non è semplice antitesi, ma fiera contrapposizione del « sentimento individuale a tutta la natura anch'essa animata ecc. ». Circa la derivazione di alcune immagini dalle rime di Arnaldo Daniello, cfr. *Dante*, p. 371.

(2) *Canzoniere, In vita*, L. Che il Petrarca abbia avuto in mente questa canzone di Dante, mi sembra si possa arguire dall'ultimo verso della sua canzone: « Di questa viva petra ov'io m'appoggio ».

(3) Barbi, *Rime*, VI, c. Intorno a questa canzone scrisse una poderosa memoria F. Neri, « *Io son venuto* », ecc. già citata. Cfr. inoltre Zingarelli, *Il Canz.*, 143 e *Dante*, p. 370; e Federzoni, *Giorn. dant.*, XIX, p. 147.

Nella gelida notte gli astri luccicanti, come più mai, vigilano la terra ghiacciata. I Gemini splendono freddi sull'orizzonte, il palpito di Venere è assente, invisibile; la luna, nel plenilunio, versa luce scialba e « gelo di vive perle » (1), mostrandosi tutta per lo grand'arco meridiano: è notte gelida e serena, la terra si rannicchia abbrividendo, nudo e brullo è il mondo degli esseri e delle cose, senza vita e senza amore,

> e però non disgombra
> un sol penser d'amore, ond'io son carco,
> la mente mia,

— Ma l'amore implacabile non ha smarrito *un sol* pensiero, nemmeno una delle angoscie ha sgombrato la mia mente; la passione è tenace, e incurante della morte dell'universo tutto, perchè essa

> è più dura che petra
> in tener forte immagine di petra.

Essa stessa fatalmente trattiene, colle sue mani, in sè il tormento che la rode e la consuma.

> Levasi da la rena d'Etiopia
> lo vento peregrin che l'aere turba,
> per la spera del sol ch'ora la scalda;

Il vento ha una sua anima agente: si leva, soffia, passa, turba. Caldo, sconvolge la temperatura gelata, attraversa il mare, s'imbeve di nebbia, si abbatte sull'Europa e noiosamente la fascia di caligine

> e passa il mare, onde conduce copia
> di nebbia tal, che, s'altro non la sturba,
> questo emisperio chiude tutto e salda;

---

(1) F. Neri, *Op. cit.*, crede si tratti di Saturno, come già prima l'Angelitti, *Sulla data*, p. 89, aveva proposto. Ma lo stesso Angelitti, *Sulle princ. apparenze*, ecc., 24, non esclude che possa trattarsi della luna; anzi fissa allora le date dell'11 dicembre 1296 oppure del 12 dic. 1304. Che del resto la luna si ritenesse apportatrice di freddo, oltre i luoghi noti di Dante stesso, lo dimostra il verso del Tasso, *Ger. lib.*, VI, 103.

Poi la neve fredda, bianca, si sfalda, si posa incessante

> e poi si solve, e cade in bianca falda
> di fredda neve ed in noiosa pioggia,
> onde l'aere s'attrista tutto e piagne;

Neve e pioggia stilla con brividi e umida freddura sì che l'aria tutta è triste e piangente,

> ed Amor, che sue ragne
> ritira in alto pe 'l vento che poggia,
> non m'abbandona: sì è bella donna
> questa crudel che m'è data per donna.

Amore stesso, per la tetra caligine e il vento, ritira sue reti; ma il mio amore è pur fermo ed eguale, sì bella è la donna che mi sta nel cuore. « Sì bella », è un raggio di sole fra tanto fastidio di umidità e di rigore.

> Fuggito è ogne augel che 'l caldo segue
> del paese d' Europa, che non perde
> le sette stelle gelide unquemai;
> e gli altri han posto a le lor voci triegue
> per non sonarle infino al tempo verde,
> se ciò non fosse per cagion di guai;

E tutti gli animali, che sono lieti naturalmente, ora son tristi e privi di amore; invece i dolci miei pensieri non mi son tolti mai, chè li alimenta una donna bella, e che ha « picciol tempo ». La gioia dell'amore, la dolce visione della donna giovinetta suscitano, come per contrasto, un calore nuovo nel poeta, rimbalzando fuor dal mondo tetro e gelato.

Le fronde, già verdi e fresche per la forza del sole, e l'erba morbida son morte; i rami, già rigogliosi, sono spogli e coperti di neve: solo i pini e i lauri danno una lugubre nota di verde (il ricordo del sole, delle frondi verdi, dell'erba come rende più acuto il brivido invernale! Come attrista il ricordo della primavera fiorita e odorosa, mentre cade la neve!), e i dolci

fioretti, che costellavano le piagge, son morti sotto il rigore del gelo,

> e tanto è la stagion forte ed acerba,
> c'ha morti li fioretti per le piagge,
> li quai non poten tollerar la brina:
> e la crudele spina (1)
> però Amor di cor non la mi tragge;
> per ch'io son fermo di portarla sempre
> ch'io sarò in vita, s'io vivessi sempre.

Per contrasto coi fioretti, coi morbidi prati, colle fronde gemmate, la *spina* dell'amore — unico resto dei fiori e della verzura durante l'aspro tempo invernale — mi resta incastrata nel cuore. Ma che importa il dolore e la morte? È questo un amore invincibile, che è tormento a se stesso sì, ma gioia anche, poi che, pur dal suo spasimo, sboccia la gioia di aver dentro di sè l'immagine di una tal donna, e cosi bella, che per lei è dolce patire, è dolce morire.

> Versan le vene le fummifere acque
> per li vapor che la terra ha nel ventre,
> che d'abisso li tira suso in alto;
> onde cammino al bel giorno mi piacque
> che ora è fatto rivo, e sarà, mentre
> che durerà del verno il grande assalto.

Le acque spumeggianti, sospinte dai vapori che fremono nelle cave profondità terrestri, dal ventre della terra sono assorbite dall'alto e premute alle superficie; quindi si precipitano dal varco delle vene e rigurgitano giù per i monti e le valli. Immagine imponente e poderosa! Tutto il meccanismo del moto

---

(1) Se *Aï faux ris* (cfr. Barbi, *Rime*, p. 127) è di Dante, lo stesso accenno del commiato *Ut gravis mea spina* mi sembra che abbia lo stesso valore che questa *crudele spina* (cfr. anche Neri, *loc. cit.*, p. 101), senza bisogno di ricorrere alla corte dei Malaspina, come fa lo Zingarelli, *Dante*, 384 e *Canz.*, 140 e 158.

delle acque è veduto come cosa reale ed evidente; è una scena robusta e concitata, che tosto viene addolcita da un ricordo gaudioso, tutto pieno di un accorato rimpianto: la strada che conduceva l'amante verso la sua donna... (la lucente visione brilla e si spegne) ora è fatto rivo. L'acqua crosciante e sporca corre melmosa sopra il cammino già fiancheggiato di fioretti e di verde, poi che la terra è tutta uno smalto di ghiaccio, e vetro è ogni acqua che sia morta. Tutto è irrigidito e tramutato dalla gelida freddura,

> e io de la mia guerra
> non son però tornato un passo a retro;

« e non voglio nemmeno tornare, poi che per lei è dolce anche « il soffrire; anzi deve esser dolce anche per lei il morire, il « trapassare fuor dal mondo colla spina dolorosa e gioiosa pur « infitta nel cuore sanguinante, lieto di morire per lei, che è « l'amore e la vita, il sentimento tutto della vita:

> « nè vo' tornar; chè se 'l martiro è dolce,
> « la morte de' passare ogni altro dolce ».

Poi, dopo lo scoppio finale dello spasimo, del dolore, della morte, subentra un dolce suono di flauti e di archi.

> Canzone, or che sarà di me ne l'altro
> dolce tempo novello, quando piove
> Amore in terra da tutti li cieli,

La neve, la nebbia, il gelo scompaiono, il cielo si rasserena, riluce il sole, ridono i prati di fiori e di verde; giù dai cieli palpitanti e luminosi piovono caldi influssi d'amore. « Amore » grida e chiama con tutte le sue infinite voci il creato: ed io?

Il poeta china la testa e si accora e si strugge pensando a ciò che sarà allora in confronto di quello che ora è, durante la caligine e l'inverno:

> quando per questi geli
> Amore è solo in me, e non altrove?

Sosta il pensiero: presente l'intensità ismisurata del martirio futuro. Lo stimolo voluttuoso, come lo spasimo dell'amore, premono il cuore fremente: che gli rimane? La Morte!

Saranne quello ch'è d'un uom di marmo;

« Di marmo », come quello ond'è costrutto il cuore della donna tanto amata, e così bella, e giovinetta:

Se in pargoletta fia per core un marmo.

Associa al *marmo* freddo come la morte e come il cuore della donna, il ricordo della sua giovane bellezza: « in pargoletta »: ti ripassa dinanzi la visione della fanciulla bionda e crespa, incoronata di verde.

La meravigliosa sinfonia si va spegnendo con un guizzo di speranza?

In tal guisa si conchiude il ciclo delle rime « pietrose ». Come il metallo strutto, passato per l'affinatoio, cola giù ad abbeverare la forma assumendo le più svariate e diverse figurazioni, così il canto del poeta, che aveva innalzato dapprima la voce delicata con un tenue suono, come di acqua scorrente su muschio da limpida polla montana, venne alla fine ad esprimere con timbri e toni aspri e possenti un sentimento nuovo di forza e vigoria. E dal connubio dell'espressione dei più sottili moti dello spirito e del senso del drammatico e del plastico colla nuova intuizione di stati d'animo rubesti e violenti, uscì uno stile nuovo, più abbondantemente fantastico ed esuberante, con guizzi e colori intensi e metallici. Colle « pietrose » il genio lirico di Dante è pieno ed intero.

È perciò, a mio avviso, che nessuna canzone si può credere scritta da Dante dopo *Io son venuto*, all'infuori di *Tre donne intorno al cor mi son venute* (1), che degnamente seguitano

(1) Questa tormentata e tormentosa canzone, la più difficile del *Canzoniere*, ebbe un nugolo di commentatori, che la sign. Cornelia Casari enumera nel

e conchiudono la espressione lirica del poeta, prima della *Commedia*.

Lungi è Dante dalla sua casa, dai dolci amici, dalla gran villa specchiantesi lungo il chiaro fiume. Esiliato! E sempre ormai, lungi dal dolcissimo seno della patria, dovrà andare, ramingo e quasi mendico, a mostrare la piaga della fortuna, e a provare quanto sa di sale lo pane altrui, egli, il cavaliere fiorentino, il poeta, il priore; l'uomo sdegnoso e superbo!

Perchè? Ha forse peccato? Cogli occhi fissi Dante interroga se stesso, scruta nella coscienza degli altri e guarda giù alla vita degli amici e dei nemici: si dispiega dinanzi alla sua vista tutto ciò che è nel mondo. La folla fluttuante sfila minacciosa e micidiale, ed egli vede finalmente, vede che gli uomini ingiusti son tutti collegati contro pochi giusti (1) e che quelli si accaniscono contro di questi, li fustigano, li lacerano senza tregua e li discacciano alla fine gettandoli fuori della patria, gridando loro cogli occhi rossi dall'odio: « Non più ritornerete « alla vostra casa! Se mai l'amore vi porterà, ancor vivi, fra di « noi, noi faremo di voi cenere ». Come a Marco Lombardo, così ora il poeta rivolge a se stesso la domanda angosciosa: — Perchè? —.

La triste visione vaneggia tumultuosa e feroce, quando sul campo della fantasia prendono forma e si delineano tre figure di donna. Son belle, e l'aspetto è regale, ma come sbigottite e dolenti, come stanche e discinte! Ignude e discacciate son desse, ma dalle nobili sembianze traspare la loro origine gentile. Il

---

suo buon articolo *Appunti per l'esegesi di una canzone di D.*, nel *Giorn. dantesco*, VIII (1900), p. 264 e che il Carducci esamina nel suo scritto *La canz. di D. « Tre donne »*, ecc., *Opere*, XVI, 7. Cfr. anche Zingarelli, *Dante*, p. 234 e *Il Canz.*, pp. 152 e 161, e Croce, *La poesia di D.*, p. 23. Che questa canzone abbia indubbie relazioni colle ' pietrose ' vide già il Canello, *La vita, ecc., di A. D.*, p. 46.

(1) Che questo noto concetto di D. si colleghi colla canzone, cfr. Casari, *Appunti*, p. 268 e Carducci, *Op. cit.*, p. 25.

poeta, maravigliato, le osserva, e Amore (1), che tiene pur la rocca del suo cuore, « a pena di parlar di lor s'aita »: « Esse « furono già dilette, ora sono in ira e in odio a ciascuno, sì che « son dovute fuggire dal mondo inimico e rifugiarsi nella casa « di un uomo giusto.

« Venute son come a casa d'amico;
« chè sanno ben che dentro è quel ch'io dico ».

La prima parla, e si posa sulla mano, reclinata come rosa succisa, bagnando il nudo braccio di lacrime; l'altra è scalza e discinta, la faccia stretta fra le mani, e piange:

Dòlesi l'una con parole molto,
e 'n su la man si posa
come succisa rosa:
il nudo braccio, di dolor colonna,
sente l'oraggio che cade dal volto;
l'altra man tiene ascosa
la faccia lagrimosa:
discinta e scalza, e sol di sè par donna.

Dinanzi a sì miserevole vista, Amore « di lei e del dolor fece « dimanda ». « O tu che sei retaggio di pochi, — essa risponde « — sappi ch'io sono *Drittura*, son sorella di tua madre e po- « vera e misera, come tu vedi. E questa, che m'è da lato e che « s'asciuga con la treccia bionda, è mia figlia: da me nacque là, « nella terra inseminata dove sorge il Nilo, ' sovra la vergin « onda '. E questo mio bel portato generò, a sua volta, ' mirando « sè ne la chiara fontana ' quell'altra, che è là più lungi « da me » (2).

---

(1) Le varie interpretazioni di questo Amore vedile in CASARI, *loc. cit.*, p. 274. A me in verità sembra che qui voglia significare *Amore* nel senso tutto della parola, tanto più che poi vien fatto figlio di una sorella della Giustizia, cioè di Dione, sorella di Diche. Cfr. giustamente, a mio avviso, CARDUCCI, *l. c.*, p. 23.

(2) L'interpretazione di Pietro di Dante a me sembra così corrispondente alla verità che altra mai. Se *Drittura* è la *Giustizia*, non vedo esegesi più

Dalla *Giustizia* adunque nacque il *Diritto naturale* là dove l'uman genere ebbe principio e culla, uscendo fuor dalla vergine onda, perchè allora la mente umana, appena creata, era sgombra di corruttela. Così col primo uomo nacque anche, figlio della Giustizia, il senso del Diritto, il quale ciascuno ha infuso naturalmente dentro del cuore. E questo Diritto naturale generò da sè il *Diritto umano* positivo, anzi non lo generò, poi che esso è lo specchio del diritto naturale divino, cioè la pratica applicazione, minuta e determinata, di esso (1).

Di regale natura erano davvero quelle donne, e Amore, per la loro triste disavventura sente che gli s'inumidiscono gli occhi, quegli occhi che follemente (2) prima non avevano riconosciuto, pur sotto i miseri panni, gli augusti parenti; e, dritto ed eretto, ad onta della loro immeritata miseria, prende due dardi (3) e fieramente dice alle donne: « Guardate: ecco, queste erano le « armi necessarie, perchè Giustizia e Diritto avessero la loro « sanzione; ma ora sono arrugginite, perchè gli uomini non vol- « lero porle in uso. È perciò che, come voi, anche le altre virtù,

---

calzante di questa. Cfr. Casari, *loc. cit.*, p. 269 e Carducci, *loc. cit.*, p. 27 ; nè vedo bene le difficoltà che lo Zingarelli, *Il Canz.*, raffigura in questo passo. Nè davvero a me sembra corrispondente al vero l'interpretazione che egli dà del Nilo: le conclusioni della Casari, p. 272, che qui D. intendesse di parlare del luogo dov'era il Paradiso terrestre, cioè del luogo di nascita dell'umanità, a me appaiono così limpide e così convenienti al senso, che non mi sembra che valga la pena di intorbidarle.

(1) Cfr. anche Gaspary, *Storia d. lett. it.*, Torino, 1877, I, 453, dove in luogo di « modificazione » leggerei « applicazione ».

(2) Questo « fòlli » è parente del « felli » del sonetto della Garisenda, e si deve certamente intendere col Giuliani, *Commento al Canz.*, Firenze, 1868: « errarono fuor di verità e conoscenza, non avendo ravvisato le germane sconsolate ». Cfr. Carducci, *loc. cit.*, p. 33.

(3) L'uso dei dardi, a mio avviso, significa l'esercizio, cioè la sanzione della legge, e mi pare probabile perciò l'opinione, che la Casari trae dal Rossetti, che stiano ad indicare il potere esecutivo spirituale e temporale: Casari, *loc. cit.*, p. 277, tanto più che nei vv. 71-72 a me sembra di scorgere una profezia simile a quella del *veltro*.

« come Larghezza e Temperanza (1), che nacquero dal nostro « sangue, sono tutte bandite e scacciate, sì che anch'esse vanno « in giro mendicando. Ma di ciò non noi dobbiamo aver angoscia « e scoramento, ma gli uomini, che son rimasti privi della loro « forza spirituale e sociale. Essi hanno bisogno di tali virtù, non « noi, chè essi sono mortali e caduchi, noi immortali e divini. « Gli uomini, piccoli esseri del mondo, spariranno inghiottiti dal « vortice del tempo insieme col loro odio e colla loro ingiu- « stizia (2), ma noi, anche se ora siamo così grami e discacciati, « non morremo: noi fummo e saremo sempre nel passato e nel « futuro, sopravvivendo a questi piccoli uomini e al breve fra- « gore della loro guerra. Verrà finalmente un giorno in cui « qualche magnanimo prenderà con mano forte questi due dardi « e, coll'uso, li farà ritornare ancora lucenti ».

E io, che ascolto nel parlar divino
consolarsi e dolersi
così alti dispersi,
l'essilio che m'è dato, onor mi tegno:
chè, se giudizio o forza di destino
vuol pur che il mondo versi
i bianchi fiori in persi,
cader co' buoni è pur di lode degno.

Versi meravigliosi, nei quali la immediata e limpida espressione lirica si associa colla fiera affermazione di uno spirito alto e sdegnoso. « Sì, poi che i giusti son banditi e i tristi trionfano, « meglio è l'essere esiliati e scacciati; meglio è avere la misera, « ma onesta, compagnia dei buoni, che la malvagia e scempia « compagnia degli infami » (3).

---

(1) È evidente che queste virtù non hanno niente a che fare colle due donne presenti, figlie della Giustizia, come molti credettero. Cfr. Casari, *loc. cit.*, p. 269.

(2) Tengo, col Barbi, *Rime*, VII, civ, la lezione vulgata: « noi pur saremo ».

(3) Interpreto il verso « Cader co' buoni è pur di lode degno », diversamente dagli altri commentatori, per « stare insieme con... », « vivere in

« Del resto che è l'esilio per gli uomini giusti? È meno dolo-
« roso che il distacco dalla donna amata! Infatti, se non fosse
« ch'io son lontano dalla donna che amo disperatamente, la pena
« del bando mi sarebbe lieve e io avrei il cuore leggero. Invece
« purtroppo son tutto consunto e vicino alla morte in causa di
« questo amore, che è il tormento della mia vita, che mi con-
« suma e mi spolpa, che mi sospinge fieramente alla morte (1).
« E morrò adunque: ma morrò sereno e intemerato, perchè tutta
« la mia vita civile venne guidata dalla Giustizia, e perchè le
« colpe che posso aver commesse verso la donna, che mi fa mo-

---

« mezzo a... », dando al verbo « cadere » il significato che ha nel *Parad.*, XVII, 63: « con la qual tu cadrai in questa valle » e nel *Purg.*, XXIII, 62: « Dell'eterno consiglio Cade virtù nell'acqua e nella pianta », ecc. I buoni sarebbero così tutti i giusti rappresentati dalle tre donne, le quali son chiamate prima al maschile: « così alti dispersi », col quale può concordare il « buoni » che è più sotto.

(1) Questo è davvero « il punto capitale nella interpretazione della can-
« zone », come nota lo Zingarelli, *Il Canz.*, p. 161, col quale mi accordo intendendo che qui « non possa intendersi se non di donna », e ciò tanto più volentieri in quanto lo Z. propende a trovare astrazioni e allegorie molte nella lirica di D. Secondo me, la simiglianza col congedo della canzone casentinese è evidente e precisa. E questa interpretazione è suffragata da un sonetto curioso, attribuito a Dante:

Se 'l bello aspetto non mi fosse tolto
di quella donna ch' io veder disiro,
per cui dolente qui piango e sospiro
così lontan dal suo leggiadro volto;
ciò che mi grava e che mi pesa molto
e che mi fa sentir crudel martiro
in guisa tal che a pena in vita spiro,
com'uomo quasi di speranza sciolto,
mi saria leve e senz'alcun affanno.

Non il concetto, ma persino le parole sono le stesse della strofe quinta; nè credo che commento e prova migliore di questa si possa addurre: perchè, anche se questo sonetto risultasse apocrifo (il Barbi, *Rime*, p. 143, lo attribuisce a Giovanni Quirini), esso starebbe sempre a dimostrare che l'imitatore aveva inteso quella stanza così come noi, cioè in senso amoroso. — E si badi che non c'è bisogno di intendere che questa donna fosse stata da Dante lasciata dentro di Firenze, chè qui l'allusione è del tutto generica e può riferirsi a qualunque luogo, come avviene appunto nel sonetto surriferito.

« rire d'amore, col pentimento, che già da tempo ne ho fatto, si « sono spente e dileguate » (1). Questo pensiero è lo stesso che informa il congedo della canzone casentinese. Si riferirà anche alla stessa donna questo amore, che gli ha consumato l'ossa e la polpa? Certo il concetto è eguale in tutti e due i componimenti, e anche qui il confronto tra il sentimento d'amore per una donna e quello per la patria diletta, appare più tosto ispirato da un atto dispettoso e torto, che da una verace persuasione del suo spirito. Dante ancora una volta dimostra di disdegnare ciò che invece è il sospiro della sua vita. Infatti, come ai vituperi contro la « triste valle » e alle invettive contro Firenze si contrappongono le piangenti parole del *Convivio* (2) e il doloroso sospiro della *Commedia*: « Se mai contingа »; così in questa canzone il poeta, dopo tanta ira e disdegno, sente più tardi il bisogno di aggiungere — come a me sembra (3) — al primo congedo

---

(1) Riconosco che questa mia interpretazione è molto libera ed ardita, ma mi pare che sia la sola che riesca a dare un senso chiaro, compiuto e coerente a questi versi. Perchè bisogna concordare quel benedetto *onde*, che non può riferirsi che alla « morte » di cui parla prima, con una *colpa*, che non può essere che amorosa, e con un *pentimento*, che deve avere una qualche ragione anch'esso. Dopo averci tanto pensato su, mi parve questa la sola soluzione possibile di questo passo, che davvero « lo dolce pome a tutta gente « niega ».

(2) *Convivio*, I, 3: « Poichè fu piacere de' cittadini... di gettarmi fuori del « suo dolcissimo seno », ecc.

(3) Questo secondo commiato (cfr. Cian, *Bull.*, V, 134; Casari, *loc. cit.*, p. 281; Barbi, *Bull.*, VII, 298 e Carducci, *loc. cit.*, p. 40; nè mi pare abbiano un gran peso le obbiezioni dello Zingarelli, *Il Canz.*, p. 162) perchè infatti dovrebbe essere solo in quattro codici, e negli altri no? Non può darsi che sia stato aggiunto da D. in una posteriore redazione, sì che ne siano usciti due differenti testi, uno col secondo commiato e l'altro no? Questa ipotesi ci darebbe anche la ragione di qualche innegabile discordanza tra la fierezza della quarta stanza e questo secondo congedo. È vero, come ho osservato anch'io, che in D. si nota sempre questo contrasto (che in qualche modo mi ricorda quello del Foscolo, per cui il Cattaneo ebbe giustamente a scrivere « che consumò infelicemente la vita a disperare di ciò ch'era il sospiro del- « l'anima sua »), ma però che nello stesso componimento, a poche righe di distanza, si trovino questi due versi: « L'essilio che m'è dato, onor mi tegno » e quest'altro: « Ma far mi poterian di pace dono » è una cosa un po' stri-

freddo e involuto, accennante a reconditi sensi, un altro commiato, nel quale invece il vero pensiero e l'assillante passione dell'esule trabocca e si sfoga:

> Canzone, uccella con le bianche penne;
> canzone, caccia con li neri veltri,
> che fuggir mi convenne,
> ma far mi poterian di pace dono;
> però nol fan chè non san quel che sono:
> camera di perdon savio uom non serra,
> chè il perdonare è bel vincer di guerra.

Pace! Pace! È il grido ultimo e vero dell'esule stanco ed anelo. E la visione della patria sua, stretta in un concorde nodo di amore e di reciproco perdono, riscalda il cuore di colui che il « bello ovile » aveva pur sempre presente dinanzi allo spirito.

« La canzone delle *Tre donne* è certo la più fortemente e « imaginosamente sentita, la più largamente e altamente into- « nata, la più solidamente e leggiadramente costrutta... E il tutto « rompe al suo proprio punto, maturo nel vigore grande dell'età, « fra il tempestare degli affetti civili, dal petto esercitato e pre- « parato, prima della *Divina Commedia* » (1). E il « fascino » (2),

---

dente davvero. Invece, ammettendo che il secondo congedo sia stato scritto e pubblicato dopo (magari anche, se si voglia, per attutire le aspre parole dell'ultima stanza), si viene ad avere una ragione di esso, e inoltre una spiegazione del fatto che esso manca in molti codici.

(1) Carducci, *loc. cit.*, p. 45.

(2) Croce, *La poesia di D.*, p. 23: « Il Coleridge diceva di aver letta « questa canzone non so quante volte e di rileggerla sempre e di non essere « mai riuscito a intenderne il significato, ma che, nondimeno, essa esercitava « su lui un gran ' fascino ' (*fascination*) per ' quell'anima di universale poesia « che vi è, come in ogni vera poesia, in aggiunta al senso specifico ' ». Il Croce poi continua osservando che appunto il *senso specifico* è ciò che è estraneo, e che invece il *fascino* è il vero senso specifico. A me, in verità, sembra invece che uno che capisca interamente una poesia, sia in grado di gustarla anche meglio. Vedine infatti una prova nel giudizio, che di questa canzone diede il De Sanctis, *Saggio sul Petrarca*, Napoli, p. 59.

che da essa emana è ben quello che si svolge dalle espressioni poetiche che il sentimento, la fantasia e la meditazione hanno tutti insieme dettato, fondendo nel rapimento lirico tutta intera l'intima potenza dello spirito (1).

* * *

Giunti, come che sia, alla meta, la lunga e tortuosa strada, che con fatica abbiamo guadagnato, riguardiamo ora giù per la vallea: ci verrà forse fatto di cogliere l'andamento generale, l'aspetto e le curve, onde si snoda la lirica espressione di Dante.

Come una strada montana appunto, le rime dantesche hanno di certo una ben evidente linea di continuo sviluppo, che è non solo nel fatto, ma anche nella coscienza del poeta. Ancor giovanetto infatti egli incomincia a scrivere i primi suoi versi volgendosi all'imitazione degli esemplari guittoniani e toscani, ma questi egli segue e rivolge cercando però di liberarsi via via dal loro involucro aspro e rozzo, sì che talora dalla fantasia ancor greggia balzano fuori versi e frammenti geniali, che balenano come i primi bagliori dell'alba. E queste espressioni prendono un colore e un tono che preannunzia il modo ritmico e armonico posteriore.

Ma ecco che le delicate rime e le soavi figurazioni del Cavalcanti e dei suoi amici allettano la fantasia di Dante, il quale non assorbe però che per gradi i nuovi spiriti del *dolce stile*. Di questo dapprima lo seduce la grazia e la fine freschezza, e una frotta di leggere e gioiose ballate svola fuor de la sua immaginativa; di poi assimila la intensa rappresentazione dei più sottili stati dell'animo, e canzoni e sonetti pensosi, pregni di

(1) Acute osservazioni intorno a questo modo di allegoria, diverso da quello della *Commedia*, sono nel TORRACA, *I precursori di D. A.*, in *Opere minori*, cit., p. 318.

sentimenti reali, tremano per un nuovo palpito d'amore che gli sconvolge lo spirito. Ma più qua più là l'influenza del vecchio mondo poetico si fa ancora sentire e stride in parole aspre e in rime ispide e artificiose.

Ma una possente scossa dell'anima trasmuta e rinforza la sua vita fantastica. Un amore negato viene nella sua mente a travestirsi, con spontaneo processo, in una forma ideale e trascendente che prima egli non aveva mai intuito, poi che i suoi amori erano stati leggeri e spensierati come le sue rime. Il dolore discarna e riplasma il suo cuore, che, sotto la novella stretta, esprime un canto di esaltazione corrispondente al rinnovamento del suo spirito. È l'*idea della bellezza* ch'egli ora sente il bisogno di andare denudando di ogni contenuto sensuale e di inseguire via via, componendola dentro di una sua ideale figura e rivestendola come di un velo di sogno. E questa creazione luminosa, frutto di una possente esuberanza di fantasia, diviene il centro di attrazione che assorbe tanto ogni attività fantastica quanto ogni bene morale e intellettivo del poeta. Così che il compiere, il vagheggiare e il lodare questa donna dalle dolci parvenze reali, ma circonfusa di eterei nimbi e di angeliche forme, rimane lo scopo essenziale della sua anima, che era impaziente di concepire e di creare immagini sempre più possenti e meravigliose. L'arte in tal modo trasfigura la realtà e la natura, e assiduamente compone un mondo di figure fluttuanti tra la terra e il cielo. Poi di questa immagine radiosa vanno divenendo sempre più diafani, ma più fissi, i contorni, sempre più debili, ma più celesti, le postille; permane alla fine la creazione dello spirito, che, insieme col velo di bellezza e col sentimento d'amore che esso ha ispirato, concentra in sè tutto il sommo e l'ottimo dell'anima del poeta; diviene insomma la « Beatrice » della *Commedia*.

In questo periodo l'espressione lirica si va sempre più raffinando e intensificando, insieme col pensiero, in modo tale da divenire atta a riprodurre e a rappresentare i più leggeri sospiri dell'anima e le più delicate visioni per mezzo di tenui e sfumate

gradazioni di colori e di suoni; sì come i più angosciati spasimi e le più paurose visioni per mezzo di una commossa rapidità, di una incisiva delineatura e di possenti contrasti di luci e di ritmi. Talora però, in questo periodo, l'immagine cede il posto alla combinazione intellettiva, lo sfogo sentito del cuore alla lode artificiosa e congegnata, per cui qualche volta ti sorprende un senso come di sazietà e di abbandono. È vero che la immaginativa, divenuta vigorosa, profonde i suoi mirabili tesori, e grandi scene ed azioni fantastiche, e figure e caratteri plastici essa tenta e disegna; ma non sempre l'ala resiste alla vastità delle immaginate visioni, e allora la maniera e lo sforzo sostituiscono la libera e generosa vibrazione dello spirito. Ma quanta bellezza e quanta potenza fantastica pur in un mondo così limitato che esclude la vita contingente, la natura esterna, le umane vicende tutte, per rinchiudersi solamente dentro la « camera » del suo spirito, che ha la Bellezza come sua gioia suprema e l'Arte come l'espressione più interessante della sua vita!

Dopo questa altissima creazione fantastica, che segna un punto culminante nello sviluppo della lirica e del pensiero dantesco, l'animo del poeta non si ferma alla già ottenuta conquista, ma, avido di nuova materia poetica, novello Ulisse, si volge ad altri porti e tenta nuove vie. Dapprima il contrasto fra l'amore per la morta Beatrice e quello per un'altra donna viva e gentile, gli porge l'opportunità di rappresentare uno stato d'animo nuovo: e le fasi di questa lotta spirituale egli svolge in rime che hanno una forma consimile a quella delle precedenti, ma nelle quali però l'ansia, il contrasto, il disgusto si avvicendano coi lampeggiamenti di un desiderio d'amore vivo ed acuto, e di un turbamento smanioso, che ben mette in evidenza le oscillazioni dell'animo del poeta. Ma la finale immagine che la fantasia sempre avida e vigile nella sua opera di trasfigurazione della realtà, foggia anche della *donna gentile* viene a risultare del tutto simile a quella di Beatrice. È una ripetizione, per quanto elevata e squisita, di motivi e di maniere già usate ed esaurite. Perciò in questo ciclo di rime sono sopra tutto degne di rilievo

le forme nuove che Dante introduce e che consistono nel serrare ch'egli fa i ritmi e l'armonia generale del componimento, e nel dare un risalto maggiore alle movenze drammatiche, che già nelle rime della *Vita Nuova* aveva incominciato ad esprimere (1).

Ma la scienza afferra poi la sua mente e le offre un nuovo argomento di canto. Il poeta, desioso di nuove prove, si getta anche sopra questa materia e crede di trovare in essa un modo novello di espressione. 'Cantare il vero, il giusto, l'onesto' ecco un ben nobile scopo! E il grande artefice si accinge al lavoro: rime e strofe inusitate egli introduce, insieme con tutti gli accorgimenti della tecnica; ma la materia gli rimane ancora inerte tra le mani: le sue canzoni sono un 'parlare ornato' intorno a nobili soggetti, ma non sono poesia. In questo tentativo però di cambiare la materia e di rompere le forme tradizionali, si rivela già la insaziabile sua avidità di ritrovare « novum aliquid « atque intentatum artis » (2); e l'uso di parole, di espressioni precise e di robusti costrutti dimostra che questo esercizio non gli nuoce, ma anzi da una parte deposita in lui i primi semi di una forma armonica e ritmica nuova, forse meno dolce, ma certo più maschia e vigorosa; e dall'altra gli fa intuire per la prima volta il fecondo connubio tra l'espressione poetica e le verità speculative, che dovevano raggiungere più tardi la loro perfetta fusione. Come le radici delle piante trasmutano la pietra dura ed inerte in molle e labile linfa, così la fantasia di Dante giunge nella *Commedia* a trasformare i dettami teologici, filosofici, scientifici pur anco, in poesia, ponendoli come la naturale e spontanea espressione degli alti intelletti, che dentro della sua opera egli introduce a parlare.

---

(1) Le quali avrebbero anche un risalto maggiore se il sonetto *Per quella via* fosse da attribuirsi alla *donna gentile*, attribuzione che, più ci penso, e più mi sembra ancora probabile.

(2) *De vulg. eloq.*, II, 13. Intorno a questi sforzi del poeta cfr. anche Neri, *loc. cit.*, p. 108.

Finalmente un'altra forma attira l'anima irrequieta e incontentabile del poeta, cioè la vivace e talora scapigliata espressione realistica dei poeti burleschi. E Dante si cimenta col massimo di questi, con Cecco Angiolieri, e s'ingaglioffa in una zuffa poetica sboccata e triviale. Ma quali sprazzi e faville escono da quel maglio possente! La satira, la caricatura, l'insinuazione e l'invettiva si struggono, e colano giù per i liquidi versi del sonetto, il quale, come ha perduto l'etereità delle dolci rime amorose, così ha anche acquistato un timbro ritmico nuovo e una compattezza, una franchezza inusata.

E la finezza psicologica, la potenza plastica e figurativa, la rappresentazione drammatica e il crudo realismo, attraverso la esuberante fantasia, vengono finalmente a fondersi, e a creare un nuovo tipo di poesia prepotente ed ardita. Attraverso lo studio di Arnaldo Daniello, Dante intuisce un finale rinnovamento della musicalità e del linguaggio poetico. Ora egli ha trovato la sua strada: agli accorgimenti metrici della strofa sostituisce lo spezzamento del verso con cesure marcate, con arsi e tesi vigorose, in modo da sostituire al suono melodico e arioso delle stanze congegnate per piedi e per diesi, una nuova armonia polifonica derivante da un complesso di colori e di timbri, che risuona per emistichi, i quali si concatenano per mezzo di toni alti e vibranti e di corpi pieni ed intensi. Inoltre alle parole dolci e leggiadre, scelte fra le più squisite e ricercate, egli sostituisce verbi ed espressioni fortemente metaforiche ed audaci, rime (1) vigorose ed ardite, tali da adattarsi al muscoloso suo pensiero, turgido di forza, anelante di fissare le immagini possenti che gli turbinano per la fantasia impaziente di concepire e di creare, desideroso pur anche che un ostacolo gli sbarri la strada, per avventarsi contro di esso e superarlo. Certo la smania del difficile, del violento, dell'aspro lo porta talora a forme artifi-

(1) Cfr. le magnifiche osservazioni di E. G. Parodi, *La rima nella « Divina Commedia »*, ora in *Poesia e storia nella D. C.*, Napoli, 1921, pp. 85 sg.

ciose, contorte, sforzate; ma quale stile immaginoso e robusto ne risulta, e con quale immediatezza vengono, sotto il suo tocco, ad incarnarsi, non i sentimenti soli, ma le astrazioni e i fenomeni tutti, che con una nettezza e una plasticità originale si vengono a svolgere e a trascorrere dinanzi agli occhi, rampollando un'immagine da un'altra, sempre più vivace e precisa! E la rappresentazione della natura in tutti i suoi aspetti, sia che coi fioretti e l'erba allieti i mortali o li abbrividisca sotto la neve o la bufera, esce per la prima volta, in Dante, ad accompagnarsi magnificamente colla espressione dei sentimenti del poeta e a seguirli e illustrarli con un possente contrasto di luci e di vibrazioni, che dall'esterno entrano a partecipare, col loro influsso, all'azione.

E dell'arte e dell'animo sdegnoso del poeta, ultimo fiore, sboccia la canzone della Giustizia, che è ben il naturale trapasso dalla lirica alla *Commedia*.

Dalla nostra disamina risulta adunque che non si può parlare di un *unico carattere lirico* di Dante, poi che le molte rime ch'egli scrisse, vennero dettate in vari periodi e in circostanze particolari e diverse, e non sono informate ad un solo modo, ma anzi danno la generale impressione come di una strada che salga a giravolte, in uno sforzo continuo di elevazione e di artistico perfezionamento. Però, ad onta di ciò, vi sono dei caratteri generali artistici, peculiari alla natura del poeta, i quali dapprima compaiono timidamente, e poi a poco a poco si vanno sempre più rivelando e delineando, e riescono alla fine col fissarsi in un *totale modo e tono artistico*, che poi il poeta conserverà anche nella massima sua opera. Questi caratteri, simili ai fili di una trama, a mio avviso, si possono ridurre a tre: *la sovrabbondanza — la intensità — la tonalità*. La fantasia è indubbiamente il fondamento, anzi l'attività formatrice di ogni arte. In Dante essa ha sopra tutto il carattere di *sovrabbondanza*, cioè di un generoso e prepotente bisogno, che

dapprima spinge il poeta a comporre, a creare, ad elevarsi verso materie e forme nuove; e poi lo stimola a tramutare la realtà in una grandiosa figurazione ideale e fantastica. La base di ogni processo poetico dell'Alighieri è certo, a mio credere, sempre reale (1); ma egli sente il bisogno irresistibile di strizzare fuori dalla sua intuizione ciò che v'è di labile e caduco, per concentrarla in una creazione pura dello spirito, per renderla quindi, come questo, immortale ed eterna; per darle il suo sigillo e per vederla brillare, come Trivia nei pleniluni sereni, soltanto come immagine e incarnazione della sua fantasia (2).

E queste costruzioni fantastiche, edificate sopra una base reale, acquistano nell'atto creativo un loro aspetto e carattere particolare di *intensità*. Dante, per sua naturale inclinazione, è portato a tendere la sua mente verso ciaschedun concepimento poetico col massimo sforzo, in modo da tentar sempre di assurgere anche al massimo della espressione. Questa tendenza in primo luogo porta il poeta a trasformare in figurazioni alte e sublimi tutte le intuizioni della sua anima, anche se esse sgorghino, per avventura, da una polla reale umile e bassa, e a dar loro un sigillo caratteristico tale da farle apparire come delle forme tipiche, appunto in grazia di quella sublimazione ch'egli opera. In secondo luogo questa inclinazione lo rende, in arte, incontentabile e desideroso di forme e di modi nuovi e sempre più arditi. Il poeta, ottenuto un effetto, non si indugia gran che in esso, ma parte per altro porto verso lidi più ardui e lontani; nè gli sembra di aver mai a pieno esaurito il suo pensiero, di aver mai appagata la sete di creazione che affanna il suo spirito; perciò va dal delicato al grandioso, dal grottesco al tragico, dal mistico al voluttuoso con alterna vicenda, indu-

(1) Cfr. E. Gorra, *Il soggettivismo di D.*, Bologna, 1899, p. 66.

(2) Vedi anche Parodi, *Il comico nella D. C.*, in *Poesia e storia*, cit., p. 196.

striandosi in ogni forma di toccare il sommo e la cima (1). In terzo luogo finalmente la *intensità* della fantasia porta anche il poeta a trasmutare il linguaggio adattandolo ad una tale espansione inventiva, essendo l'uno dall'altra inscindibili. Come la prepotente forza lirica gode di rompere gli argini e dilagare (2), così la parola seguace la accompagna con sicura fedeltà e immediatezza. E fin dagli inizi questa sua inclinazione si manifesta. Pur fra le parole tradizionali e le forme consuete ogni tanto sbalza fuori una immagine, e quindi una parola o una frase, che si dice ordinariamente che è di timbro « dantesco ». E queste immagini e parole si vanno sempre più facendo numerose e precise, fino a che si vengono a fissare in un *modo* particolare di linguaggio, che si svolge del tutto e si colorisce compiutamente dentro del ciclo delle rime ' pietrose '. E questo « timbro » è costituito da un uso sempre maggiore che il poeta fa di verbi fortemente metaforici ed arditi, di sostantivi insoliti e inaspettati, di aggettivi che spesso vengono riuniti con un nome, non per illustrarlo, ma per aggiungere un'altra immagine di rincalzo, di rime non volgari e comuni, ma originali, rare e vigorose. Perciò le sue poesie sono costituite da un linguaggio che ha un suo particolare sigillo, intenso, ardito, talora perfino concettistico e artificioso, mai però pedestre o banale.

E a raggiungere questa ultima espressione concorre in gran parte la *tonalità* ch'egli imprime nelle sue composizioni poetiche, cioè il suono particolare delle parole, ch'egli usa, prese per se stesse o riunite insieme per lasse musicali. E, come gli altri due caratteri, anche quest'ultimo viene maturandosi a poco a poco nell'opera di Dante (3).

---

(1) Questa è fors'anche la ragione artistica per cui Dante trascende nella *Tenzone* con Forese. Per la sua tendenza alla « intensità » egli va sempre più trasformando una grossolana caricatura in una invettiva di indole generale e comprendente tutta una casa, che si era inurbata e che gli era inimica.

(2) Cfr. Parodi, *Poesia e storia*, cit., p. 202.

(3) Originale e interessante sarebbe un lungo studio e una minuta valu-

Dapprima egli crede che il corpo armonico e il colore melodico di una lirica derivino dalla varia struttura e legatura della strofa, e che il verso sia soltanto una parte di questa unità musicale (1). Perciò sì nel primo che nel secondo periodo della sua lirica produzione egli cura poco il ritmo e la cesura del verso. L'endecasillabo è troppo spesso uniforme, ed ha quasi sempre un forte accento ritmico sulla penultima sillaba, e le arsi e le tesi interne sono piuttosto lievi e dissimulate, che forti e marcate (2); nè il poeta modifica gran che il suo verso fino alle rime 'petrose'; invece egli si industria, quanto più può, di variare la tessitura della stanza. Osservando infatti la tavola contenente gli schemi delle canzoni, ad esempio (3), risulta evidente questo continuo rimutamento. Dapprima egli adopera la forma più comune, costituita da due *piedi* di tre versi ciascuno, da una forte *diesi*, da una *coda* a rime, di solito, rispondenti e colle due ultime baciate. Ma dalla canzone *Donne che avete* fino all'altra *Poscia che Amor* (4) è tutto un travagliare e tormentare or la fronte or la sirma. I *piedi* sono originariamente formati di tre versi, poi ne acquistano quattro, cinque, sei; la *coda* ora si allunga, ora si restringe da sei a dodici versi, o dividendosi in *volte* o chiudendosi in corpo compatto. E tutti gli accorgimenti egli tenta e riprova alternando endecasillabi

---

tazione dei valori metrici nella *tonalità* dantesca; ma « il fren dell'arte » e la già eccessiva lunghezza di questo lavoro mi impongono di riportare soltanto le conclusioni della mia indagine.

(1) « Dimora capace o ricettacolo di tutta l'arte » chiama Dante stesso la *stanza*. Cfr. D'Ovidio, *Versificazione italiana*, ecc., Milano, 1910, p. 563; e *De vulg. eloq.*, II, IX.

(2) Come se derivasse da un trimetro giambico catalettico ascendente, con una o due brevi arsi minori.

(3) La tavola è anche nel D'Ovidio, *Versificaz. it.*, p. 585; ma non ha un ordine cronologico.

(4) Distribuite naturalmente secondo l'ordine cronologico da me seguìto nella trattazione. Del resto si vedrà che la disposizione da me proposta viene giustificata, anzi, oserei dire, provata anche da questa disamina metrica. Che D. avesse coscienza di questi tentativi tecnici, lo dimostra il *De vulg. eloq.*, II, XI e XII.

con settenari, attenuando o rinforzando la diesi, spezzando i periodi strofici in ogni forma con rime variamente distribuite, usando persino la rima al mezzo. E questo lavorio va facendosi sempre più intenso fino a che diventa davvero eccessivo nelle 'rime dottrinali' (1).

Dopo succede una sosta. *Io sento sì d'Amor* e *Amor da che convien* ritornano ai *piedi* di tre versi, per quanto la *coda* sia ancora un po' affaticata. Poi, dopo l'esperimento della sestina arnaldesca e della sestina-canzone, la quale ultima — si badi — ha lo schema metrico di una canzone semplice a due piedi e due volte (2), il poeta nelle 'pietrose' e nella canzone *Tre donne* ritorna a schemi semplici e primitivi. Come mai avviene questo mutamento? Nella prima delle due canzoni intermedie, che iniziano la sosta, *Io sento sì d'Amor*, a chi bene osservi, fra stanze organate e costruite colla solita compattezza, per cui gli endecasillabi hanno un suono ascendente e si legano nella musicalità dell'intero periodo strofico, viene a colpire un inusitato slegamento di alcuni versi, specialmente nella prima stanza, nel primo congedo, in parte, e in tutto il secondo, con forti tesi e cesure negli endecasillabi, che vengono a dare un suono nuovo, meno melodico, ma più colorito ed intenso, più « dantesco » insomma. Lo stesso avviene nell'altra canzone *Amor da che convien*; si leggano l'ultima stanza e il congedo e si vedrà quale differenza ritmica interceda tra questo componimento e gli antecedenti, scritti per la 'donna gentile' e per Beatrice (3).

---

(1) Si devono eccettuare in questa tavola le due canzoni dolorose per la morte di B. che sono *volutamente* semplici, vedove e 'cattivelle'. Cfr. *Vita Nuova*, XXXI.

(2) Cfr. Jeanroy, *La 'sestina doppia'*, ecc., p. 484 e Neri, *Io son venuto*, p. 102, il quale nota col Momigliano, *Bull.*, p. 120, una rispondenza tra la divisione delle stanze e l'ordine ideale e stilistico.

(3) È questa anche una delle ragioni che mi spingono a porre questa canzone come intermedia fra le rime amorose giovanili e le dottrinali e le 'pietrose'. Questa infatti ha anche, nel metro, di quelle e di queste: indica, oserei dire, il trapasso logico dalla forma prearnaldesca all'arnaldesca.

Qui senza dubbio, a mio avviso, il poeta che dapprima aveva usato ogni accorgimento per rimutare le strofe e per scegliere le parole più congrue, pettinate ed urbane (1), incomincia a servirsi di una forma che si distacca dalle precedenti, perchè alla cura del complesso della stanza egli aggiunge ora quella del suono particolare dei singoli versi, e alle parole « trisillabe senza « aspirazione, senza accento acuto e circonflesso, senza gemi- « nazione di liquide o con posizione immediatamente dopo la « muta, quasi levigate, che fasciano colui che parla con una certa « soavità » egli mescola parole « aspre di espirazione e di ac- « cento, e di duplici e di liquide e di lunghezza »; e colle rime «molli» alterna le «aspre», sì che «la tragedia ne rifulge» (2).

La musicalità delle parole e dei versi, ch'egli così intensamente sentiva e curava, dalla 'stanza' egli trasporta nel verso; e al trimetro ascendente con tenui cesure e scorrevoli tesi egli sostituisce il tetrametro con forti cesure interne, con arsi e tesi marcate, sì che l'endecasillabo anteriore molle e fluente alla fine, si trasforma in un verso a due emistichi, divisi da una forte cesura e con un 'cantabile' rotto e disforme. E mentre così dapprima la strofa aveva un suono eguale, risultante da un accordo melodico uniforme e dolce, ora invece la stanza viene ad assumere un altro tono, uscente dall'armonia di accordi diversi e contrari « temperati dalla mescolanza degli opposti », per dirla collo stesso Dante (3).

E in questo suono che armonizza i discordi nell'unisono di un verso spezzato in due emistichi da una forte cesura (sembra quasi che il poeta abbia trasportato nel verso la diesi della stanza e il suo organamento) l'incontentabile senso ritmico e musicale del poeta finalmente si acqueta e riposa.

---

(1) *De vulg. eloq.*, II, VI, VII.

(2) *De vulg. eloq.*, II, VII e XIII.

(3) *De vulg. eloq.*, I, XV. Peccato che Dante proprio quando arriva al punto in cui dovrebbe parlarci dei « versi e delle sillabe » e della loro posizione musicale, ci lasci in asso!

E questa forma, come quella che gli rampollò nella mente in seguito allo studio delle rime di Arnaldo Daniello, egli usa nei versi e nelle strofe delle 'petrose', nelle quali, dopo un tentativo di canzoni senza rima, egli ritorna alla canzone nella forma più semplice e ordinaria. Poi che ormai non era più nella varietà della stanza, ch'egli aveva tanto tormentata, il sospirato « novum aliquid atque intentatum », ma nel verso stesso, ch'egli ora considera come il generatore di ogni armonia e accordo musicale.

Questo, a mio avviso, lo svolgimento, questi i caratteri della lirica di Dante, che, come le opere giovanili di Michelangelo, colle quali ha in comune i segni essenziali, può riempire di stupore e di gioia, per l'originalità, la potenza e l'audacia dell'arte, chi ad essa si accosti con animo ingenuo, disposto a lasciarsi sedurre e trasportare vagamente per il mare dei sogni sopra il vascello incantato del poeta (1).

GIUSEPPE ZONTA.

---

(1) Intorno al valore complessivo della lirica di D. vennero espressi i più disparati giudizî, intorno ai quali, come dissi, non è mio compito soffermarmi. Ma di uno credo di dover far parola, poi che sembra che abbia guadagnato il consenso dei maggiori e più autorevoli critici; di quello cioè che considera le rime di D. come un prodotto anacronistico ed estraneo alla nostra anima moderna. Vedi infatti il JEANROY, *La poésie provençale au moyen-âge*, in *Revue des deux mondes*, LXXIII (1903), p. 630, scrive: « Mais ces tours de « force ne nous intéressent que médiocrement: les *canzoni* de D. purent faire « les délices d'un cénacle, elles font encore l'étonnement de quelques lettrés; « elles ne sont pas entrées dans le patrimoine de l'humanité ». E lo ZINGARELLI, *Il Canz.*, p. 133: « Le rime di D. più non si accordano intimamente « con la nostra anima, che ha fatto in sei secoli un lungo cammino ... Sono « aspirazioni e vaneggiamenti di una civiltà che non aveva ancora riacquistato il senso schietto della vita ». Anche il PARODI, *Bull.*, XIII, 255, prova un senso di disagio nella lettura delle liriche dantesche: « Devo dire tutto « il mio pensiero? D. nella lirica si sente talvolta chiuso in una maglia « troppo stretta per lui... l'epico futuro freme e si dibatte nella piccola stanza « d'una canzone e anela al poema ». Il CROCE, *La poesia di D.*, pp. 33-52, dice che la poesia di D. è principalmente, e si potrebbe dire unicamente, la poesia della *Commedia*; che le rime giovanili sono giocherelli e false situazioni; che la *V. N.* è un libro di devozione con stile esagerato, montato, di

pia unzione; che le altre liriche amorose non hanno molta forza e bellezza; che le '.petrose' sono superficiali virtuosismi; così che — ad onta di qualche esclamazione ammirativa — finisce coll'ammettere che D. nella sua lirica abbia soltanto introdotto qualche movimento suo proprio, qualche immagine diretta e fresca, oppresso com'era dagli schemi, dalle imitazioni, dalle allegorie, dalle massime concettuali ed artistiche del suo tempo. A me sembra in verità che in questi giudizî si annidi un errore di veduta. Io credo invece che siamo proprio noi che abbiamo gli occhi foderati da massime estetiche, critiche, filosofiche e sopra tutto romantiche, per cui ci riesce difficile il vedere *ingenuamente* il mondo spirituale dantesco. I medievali erano più fanciulli: credevano nella divinità e nella Provvidenza universale, perchè, per loro, era l'espressione di un bisogno dell'anima, dato dal prevalere della fantasia, la quale li portava a vedere in tutto l'orma di una forza trascendente e divina, dominatrice e informatrice di tutte le cose. Perciò ogni cosa esterna ed intima si riattaccava in qualche modo, in essi, col valore divino; così appunto come avviene in Omero e nei poeti primitivi. Io sono persuaso quindi che noi non intendiamo, o non sappiamo intendere, la lirica di D. e, in parte, anche la *Commedia*, perchè non sappiamo spogliarci di tutte le superfetazioni che ricoprono la nostra fantasia, e non sappiamo ritornare « fanciulli »; perchè insomma siamo *meno ingenui* di Dante.

DUE CAPITOLI DI FILOSOFIA DANTESCA

I.

La conoscenza umana.

Sommario: 1. Come si ponga il problema d l conoscere nella filosofia medievale. — 2. Il desiderio innato di sapere. Sviluppo della conoscenza umana. Il senso. La cogitativa. La fantasia. — 3. L'intelligenza. Intelletto possibile ed agente secondo Aristotele e i suoi commentatori. L'intelletto agente nella Scolastica. Platonismo agostiniano e aristotelismo tomistico. — 4. La luce divina risplende, secondo Dante, nell'intelletto umano. — 5. L'intelletto delle prime notizie. Spiegamento del naturale desiderio di sapere. Congiungimento dell'intelletto umano colla Sapienza. Trascendenza della Verità. Il dubbio. — 6. Ragione e fede. I tre momenti dello svolgimento filosofico di Dante: la Filosofia secondo il *Convivio*; l'autonomia della ragione dalla fede proclamata nella *Monarchia*; la philosophia ancilla theologiae nella *Commedia*. — 7. Il problema scolastico dei rapporti tra fede e ragione. Il concetto della fede. L'esperienza religiosa. La vera Filosofia del medio evo.

1. — L'universo, nella visione che Dante ne ha, risulta formato da un'armonica gerarchia di esseri, in cima alla quale, su in alto sta, pura luce intellettuale, Dio, atto infinito, senz'ombra d'imperfezione e di passività, mentre giù in basso giace la materia tenebrosa e indeterminata, su cui si riflette, come su di uno schermo, la luce dell'idea divina. La misura della perfezione di ciascuna cosa creata è data dalla maggiore o minore capacità che essa possiede, di elevarsi sopra la materia e di avvicinarsi all'infinità della Causa Prima che tutto comprende. Vicinissime alla materia e improporzionalissime alla prima Virtù,

che è solo intellettuale, sono le forme degli elementi (1). Su queste s'innalzano le forme delle miniere, le quali posseggono un raggio d'azione più esteso che non sia quello delle qualità elementari, perchè sono il termine di una trasformazione dei quattro elementi combinati fra loro in una certa proporzione. Un'ancor più ampia sfera d'azione possiede l'anima delle piante, che alla sua volta è minore di quella degli animali. L'anima sensitiva, benchè tutta compresa nella materia, è tuttavia capace di accogliere in sè, intenzionalmente, le immagini delle cose sensibili, senza la materia che le coarta, come dice Aristotele (2), e di partecipare quindi, in qualche modo, alla perfezione di quelle. L'anima umana, immersa pur essa nella materia colle facoltà sensitive, n'è libera per via dell'intelletto, che possiede, come aveva detto Aristotele (3), la capàcità di diventare, idealmente, tutte le cose. Fra l'uomo e Dio, vi sono le sostanze separate, cioè gli Angeli, « che sono sanza grossezza di materia, quasi « diafani per la purità de la loro forma » (4). Anello di congiunzione fra il mondo superiore e quello inferiore, posto sul confine dell'eternità e del tempo, come si legge nel libretto *Delle Cagioni* (5), l'uomo possiede, nell'intelletto possibile, la capacità di accogliere in sè le forme universali e particolari di tutte le cose (6) e di rispecchiare l'universo, rompendo in qualche modo i limiti della propria individualità e accostandosi alla perfezione divina.

Poichè anche per Dante, come per ogni pensatore dell'antichità, la coscienza umana non è il centro onde scaturisce la luce della verità, ma solo un breve specchio che quella luce

---

(1) *Conv.*, III, 7.

(2) *De anima*, II, 12: *Καθόλου δὲ περὶ πάσης αἰρθήσεως δεῖ λαβεῖν ὅτι ἡ μὲν αἴσθησίς ἐστι τὸ δεκτικὸν τῶν αἰσθητῶν εἰδῶν ἄνευ τῆς ὕλης.*

(3) *De anima*, III, 4-5 e 8.

(4) *Conv.*, III, 7.

(5) *De causis*, pr. II, cfr. *Mon.*, III, 16 [15].

(6) *Mon.*, I, 3 [4]: « Potentia... intellectiva... non solum est ad formas « universales, sive species, sed etiam per quandam extensionem ad particulares ».

raccoglie e riflette. Di fronte all'uomo e fuori di lui, sta il mondo sensibile e quello intelligibile, l'universo nel quale l'uomo è inserito, come monade tra altre monadi. Ora, come potrà la monade umana uscir fuori di sè e accogliere l'immagine dell'universo? Per quali finestre penetra in noi la luce del vero? In questo modo appunto si poneva allo spirito greco e medievale il problema della conoscenza. Tutta la filosofia antica è, anzi tutto, una metafisica dell'essere, costruita mediante il sapere ingenuamente dommatico, fondato sulla fede nella percezione esterna, il cui valore non era mai stato seriamente intaccato dal vecchio scetticismo sofistico e accademico. Solo dopo aver costruito il mondo della realtà oggettiva, senza accorgersi che quel mondo è pur costruzione del suo spirito, il filosofo antico sente il bisogno di rientrare in sè e di rendersi conto dei mezzi di conoscenza dei quali si è servito per l'affermazione del reale. Il suo modo di procedere è questo: prima l'oggetto, la res, ossia il contenuto della coscienza, considerato astrattamente e avulso dall'atto vivo di questa, e poi il soggetto, come passivo spettatore della cosa posta fuori di esso; prima la metafisica come scienza dell'oggetto in sè, opposto al pensiero, e poi la psicologia come parte di quella metafisica. La conoscenza appariva come un fatto particolare da spiegarsi, anzi che come il punto di partenza di ogni ricerca, il fatto fondamentale che doveva spiegare tutti gli altri fatti, l'atto in cui si risolve tutta quanta l'esperienza umana e qualsiasi affermazione del reale oggettivo.

Opposti così, fra loro, l'essere e il pensiero umano (tale opposizione non esisteva fra la realtà e il pensiero divino), vediamo come il filosofo medievale riesce, se riesce, a metterli in comunicazione e a risolvere il problema del conoscere; problema, come abbiamo notato, in senso assai relativo, perchè egli non ha mai dubitato, in fondo, della corrispondenza fra l'essere e il pensiero.

Nell'uomo, dice Dante fin dalle prime righe del *Convivio*, è innato il desiderio di sapere:

La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da provvidenza di prima natura (1) impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione; onde, acciò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti (2).

Siffatto desiderio è, dunque, un caso particolare di quell'istinto dato da Dio a tutte le cose, per il quale tutte le nature sono accline nell'ordine universale. E poichè questo desiderio è un istinto divino, non può non essere appagato. L'ottimismo dommatico, comune su questo punto al pensiero filosofico di Dante non meno che a quello di ogni altro pensatore medievale, è quello appunto che caratterizza la loro particolare maniera di porsi il problema della conoscenza: essi sanno che la verità può esser raggiunta dall'uomo, sia che gli bastino le sole sue forze, sia che gli abbisogni un aiuto superiore.

2. — Ma vediamo più da vicino in qual modo l'uomo può soddisfare al suo desiderio innato di sapere.

Conforme ai principî della dottrina di Aristotele, comunemente accettata nel medio evo, lo sviluppo della vita conoscitiva prende, anche per Dante, le mosse dal senso (3). Manca, è vero, negli scritti danteschi una teoria completa della sensazione; ma dai brevi accenni che se n'hanno qua e là, si comprende che egli non si allontanava dalle dottrine aristoteliche ed arabiche diffuse in tutte le scuole del tempo. Da quello che egli scrive a

---

(1) Secondo la lezione di alcuni antichi codici, accolta dalla Società dantesca italiana, nell'ediz. delle *Opere di D.* (Firenze, Bemporad, 1921), alla quale mi riferisco per le citazioni. L'espressione scolastica di prima natura corrisponde alla *πρώτη φύσις καὶ κυρίως λεγομένη* di Aristotele, *Metaph.*, V, 4, la quale è l'*οὐσία ἡ τῶν ἐχόντων ἀρχὴν κινήσεως ἐν αὐτοῖς ᾗ αυτά*, l'istinto profondo che porta tutte nature verso il proprio fine e la propria perfezione (*Par.*, I, 109–120); se forse non è la natura universalis, identica colla legge divina del mondo, che ha messo in ciascun essere quest'istinto.

(2) *Conv.*, I, 1.

(3) *Conv.* II, 5; III, 4; *Par.*, II, 52-54; IV, 40-42.

proposito della visione (1), è facile ricavare la sua teoria intorno alla sensazione esterna. Le forme sensibili, le quali non son altro che l'idea divina sigillata nella materia, il *τὶ θεῖον* d'Aristotele (2), penetrano nei nostri sensi, « non realmente, ma « intenzionalmente », cioè *ἄνευ τῆς ὕλης*, e li fanno passare dalla potenza all'atto del sentire. L'esser verace che le forme hanno fuori dell'anima, in re, è causa dell'intenzione (intentio o species cognoscibilis), la quale determina ed attua il senso, riducendolo a somiglianza della cosa reale (3).

Delle qualità sensibili alcune impressionano solo un senso particolare, come il colore e la luce, che sono appresi solo dall'occhio (sensibili propri); altre invece « con più sensi compren- « diamo », e si chiamano sensibili comuni, « sì come la figura,

---

(1) *Conv.* III, 9.

(2) *Eth. Nicom.*, H, 14, 1153^{b} 32; K, 10, 1179^{b} 21.

(3) *Purg.*, XVIII, 22-23: « Vostra apprensiva da esser verace tragge intenzione ». Nel *Conv.*, III, 9, la visione è detta verace, quando è cotale qual'è la cosa visibile in sè! Qualche storico recente, che ama modernizzare il pensiero di Aristotele, pretende che i sensibili proprî (il colore, il suono, ecc.) non esistono, secondo lo Stagirita, se non nell'atto del vedere, dell'udire, ecc. Fuori dell'atto di sentire, nella realtà esterna, vi sarebbero solo i sensibili in potenza (cfr. *De anima*, III, 2; *De sensu et sensib.*, 3). Ma questa interpretazione ripugna al principio generale, della potenza e dell'atto, che domina tutta la metafisica aristotelica, ed è richiamato esplicitamente dallo stesso Aristotele, per render conto sia della conoscenza intellettiva, come di quella sensitiva (cfr. *De anima*, II, 5; III, 2 e 5). In forza di questo principio, niente è capace di passare dalla potenza all'atto, se non per qualche cosa che sia già in atto e che, agendo sul paziente, lo renda simile a sè. Ora il senso, prima di essere in atto, è in potenza, nè potrebbe passare all'atto del sentire, se un agente esterno non venisse a determinarlo. Nell'atto del sentire, il senso in atto e il sensibile coincidono e formano una cosa sola, perchè il sensibile trae a sua similitudine il senso (cfr. *De anima*, II, 5, e 11). Fuori dell'atto di sentire, è detto talora in potenza, perchè manca di alcune condizioni fisiche indispensabili ad agire sul senso. Così i colori sono in potenza, quando si trovino nelle tenebre; e la luce, non l'atto del sentire, è quella che li rende colori visibili in atto (*De anima*, III, 5). Dal non aver capito il pensiero di Aristotele, su questo punto, già alcuni filosofi medievali del tempo di Dante e posteriori a lui, furon condotti a immaginare un senso agente, parallelo al *νοῦς τῷ πάντα ποιεῖν*.

« la grandezza, lo numero, lo movimento e lo stare fermo » (1). Mentre i sensi esterni, quando non siano intrinsecamente viziati, e si trovino nelle condizioni richieste, non vanno soggetti ad errore nella conoscenza dei sensibili proprî, sono invece spesso ingannati dai sensibili comuni (2). A correggere, allora, la fallace impressione sensibile, interviene un senso interno, la cogitativa o estimativa, la virtù ch'a ragion discorso ammanna (3). Così quand'uno si sveglia improvvisamente, aborre ciò che vede, perchè la sua immaginazione gli dipinge pericoli irreali che lo spaventano; ma l'estimativa, quando è ben desto, corregge l'errore e ristabilisce la percezione verace delle cose (4).

Oltre che della cogitativa o estimativa, Dante parla

---

(1) *Conv.* III, 9. Alcuni fra gli antichi commentatori di Aristotele, seguiti da qualche moderno interprete, ritengono che i sensibili comuni siano l'oggetto specifico del cosiddetto senso comune. Ora Aristotele dice espressamente che essi sono sentiti per sè da ciascun senso (*De anima*, II, n. 2; *De sensu et sensib.*, 1, 3, 4 e 6). « Communia sensibilia communiter sen« tiuntur a diversis sensibus per se », dice Tommaso, *De anima*, III, lez. 1. Al senso comune spetta una ben più alta funzione: « Oportet ad sensum com« munem pertinere discretionis iudicium; ad quem referantur, sicut ad com« munem terminum, omnes apprehensiones sensuum; a quo etiam percipiantur « actiones sensuum, sicut cum aliquis videt se videre » (Thomae Aq., *S. th.*, I, q. 78, a. 4, ad 2).

(2) *Conv.*, IV, 8; *Purg.*, XXIX, 47. Cfr. Arist., *De anima*, II, 6; *De sensu et sensib.*, 4; *Metaph.*, IV, 5.

(3) Averr., *De anima*, III, comm. 6: « Virtus... cogitativa, apud Aristo« telem, est virtus distinctiva individualis, scilicet quod non distinguit nisi « individualiter non universaliter. Declaratum est... quod virtus cogitativa non « est nisi virtus, quae distinguit intentionem rei sensibilis a suo idolo ima« ginato, et ista virtus est illa cuius proportio ad has duas intentiones, sci« licet ad idolum rei et ad intentionem sui idoli, est sicut proportio sensus « communis ad intentiones quinque sensuum; virtus enim cogitativa est de « genere virtutum existentium in corpore ». Altrove lo stesso Averroè parla della stessa cogitativa come preparazione all'intendere: « sine imaginativa « et cogitativa nihil intelligit intellectus qui dicitur materialis (l'intelletto « possibile); hae enim virtutes sunt quasi res, quae praeparant materiam arti« fici ad recipiendum actionem artificii » (*De anima*, III, comm. 20).

(4) *Par.*, XXVI, 73-75.

anche d'un altro dei cinque sensi interni, che gli Scolastici distinguevano seguendo le tracce d'Avicenna e d'Averroè: la fantasia o immaginativa. Ad essa egli accenna brevemente nel *Convivio*, per richiamare la ben nota dottrina aristotelica, che il nostro intelletto trae dalla fantasia tutto quello che vede, e che quando questa vien meno all'intelletto, non possiamo intendere (1).

Un secondo accenno all'immaginativa si ha nel *Purgatorio* (2), là dove si dice, che essa compie un lavorio nel quale non è soccorsa dalle impressioni dei sensi esterni, ma da « lume « che nel ciel s'informa », cioè dall'influenza naturale delle sfere celesti e non, come pensano erroneamente alcuni, da specie intelligibili partecipate per grazia (3). L'azione della luce dei corpi celesti o quella delle intelligenze motrici che nei corpi celesti suggellano l'immagine della mente profonda, suscitano talvolta nella fantasia quelle misteriose intuizioni, onde

> ... la mente nostra, peregrina
> più da la carne e men da' pensier presa,
> a le sue vision quasi è divina (4).

La qual dottrina non è precisamente aristotelica, ma ha piuttosto un'origine platonica; sviluppata poi dai neo-platonici, fu

---

(1) *Conv.*, III, 4. Arist., *De anima*, III, 7: *οὐδέποτε νοεῖ ἄνευ φαντάσματος ἡ ψυχή. Ib.*, 8: *ὅταν τε θεωρῇ, ἀνάγκη ἅμα φαντάσματι θεωρεῖν.*

(2) *Purg.*, XVII, 13-18.

(3) In questo senso chiosano i versi citati il Torraca ed altri.

(4) *Purg.*, IX, 16-18. Avicenna, *De anima*, IV, 2: « Aliquando vero fiunt « (somnia) ex operationibus caelestium corporum, quae aliquando operantur « formam et imaginationem secundum comparationem animarum ipsarum et « secundum aptitudinem... Non sunt vera somnia pleraque nisi quae videntur « in mane: omnes enim cogitationes hac hora quiescunt et motus humorum « sunt finiti. Cum vero virtus imaginativa fuerit in tali hora qua non impe- « ditur propter corpus, non est separata a memoriali neque a formali, sed est « compos illarum; tum servitium imaginativae quo servit animae, est quale « melius esse potest ».

tramandata agli scolastici da Avicenna, da Apuleio e dai libri ermetici (1).

3. — Tratta da esser verace e suggellata nell'immaginativa (2), l'intenzione sensibile aiuta a nascere e a svilupparsi la funzione intellettiva. Intorno al destarsi nell'uomo della conoscenza intellettuale e al rapporto di essa colla sensazione, si ebbero nel medio evo dottrine fra loro sensibilmente diverse, per quanto tutte affini per molti concetti fondamentali comuni. Dante espone il suo pensiero in modo piuttosto frammentario. Per intenderlo è quindi necessario procedere con cautela e senza prevenzioni.

Secondo Dante, l'intelletto possibile, « spirito novo, « di vertù repleto », che si aggiunge all'anima vegetativo-sensitiva e la « tira in sua sustanzia », per fare insiem con essa « un'alma « sola che vive e sente e sè in sè rigira » (3), « potenzialmente

---

(1) Cfr. Br. Nardi, *Dante e Pietro d'Abano* (estr. dal *N. Giornale Dantesco*, 1920, IV, 1-2), p. 11. Nel *Convivio*, II, 9 si legge: « Ancora, vedemo « continua esperienza de la nostra immortalitade ne le divinazioni de' nostri « sogni, le quali essere non potrebbono se in noi alcuna parte immortale non « fosse; con ciò sia cosa che immortale convegna essere lo rivelante, [o corporeo] « o incorporeo che sia, se bene si pensa sottilmente;... e quello che è mosso o « vero informato da informatore immediato debba proporzione avere a lo infor- « matore, e da lo mortale a lo immortale nulla sia proporzione ». Per l'intelligenza del qual passo è utile ricordare questo luogo di Alberto Magno (*De natura et origine animae*, tr. II, c. 8): « Confirmatur autem haec ratio per illa quae « sumuntur a dictis Socratis et Hermetis Trismegisti cuius avus fuit Pro- « metheus, praecipuus philosophus, a quo primam scientiam philosophandi « acceperunt Stoici; huius enim philosophiae Prometheus dicitur pater fuisse. « Et fuit ratio eorum, quod, sicut in *Somno et Vigilia* probatum est, quaedam « sunt in somnis verae intelligentiae, quae non somnii habent rationem, sed « potius oracula sunt, ab intellectibus supernis et intellectui animae influxae: « constat autem quod horum receptio non est nisi secundum conformitatem « animae humanae ad intellectus supernos caelestes, et non secundum aliquam « dependentiam ad corpus; et ideo nec perire potest huiusmodi substantia « talia recipiens oracula, corpore pereunte ».

(2) *Conv.*, II, 10.

(3) *Purg.* XXV, 67-75. Cfr. Br. Nardi, *Il tomismo di Dante e la quistione di Sigieri* (estr. dal *Giorn. Dant.*, XXII, 5), pp. 12 ss.; e la *Postilla alla quistione di Sigieri*, nel *N. Giorn. Dant.*, I, 3.

« in sè adduce tutte le forme universali, secondo che sono nel « suo produttore, e tanto meno quanto più dilungato da la « prima Intelligenza è » (1). Perchè Dante, insieme all'intelletto possibile, non accenna mai all'intelletto agente e alla funzione conoscitiva ch'esso ha nell'aristotelismo? Qualche zelante dantista s'è dato, è vero, la pena di colmare questa lacuna e s'è affrettato a supplire al silenzio del Poeta, attribuendogli, al solito, la dottrina pura e semplice di san Tommaso. Ma forse, anche questa volta, si è corso troppo. A me pare che la via più sicura per intendere il pensiero di Dante, sia, in casi come questo, di chiarire le sue parole coll'aiuto della storia, non di una sola corrente, ma di tutto il complesso pensiero scolastico. Vediamo di farlo.

Aristotele, poichè ebbe negata la teoria platonica delle idee separate e della reminiscenza, sostituì ad essa la sua dottrina dell'immanenza delle forme nella materia, e dell'intelletto concepito come potenza a divenir tutte le cose, ma che, prima dell'azione del senso, è come una tabula rasa sulla quale niente è ancora scritto. Ora la forma sensibile, legata com'è alla materia, è incapace per sè sola di attuare, nella mente, le forme intelligibili che sono immateriali. Applicando quindi alla funzione conoscitiva del *νοῦς*, il suo ben noto principio metafisico — secondo il quale niente passa dalla potenza all'atto, se non per l'azione di una causa univoca che sia già in atto (2) — fu costretto ad ammettere un intelletto in atto o agente, che gli servisse a smaterializzare le forme immerse nella materia, onde queste potessero agire sull'intelletto in potenza. L'intelletto agente, secondo lui, è una luce spirituale che rende intelligibili in atto le forme materiali che sono intelligibili solo in potenza, e vien comparato alla luce solare che rende visibili i colori, i quali senza di essa resterebbero sepolti nelle

(1) *Conv.*, IV, 21.

(2) Arist., *Metaph.*, IX, 8; *ib.*, VII, 8; cfr. *N. Giorn. Dant.*, N. S., 1921, p. 20.

tenebre (1). La funzione di esso è quella di sostituire le idee platoniche. Se esistessero le forme separate, non vi sarebbe bisogno dell'intelletto agente.

Se non che la trascendenza platonica, cacciata via per la porta, rientrava in questo modo per la finestra; e la dottrina aristotelica si prestò di buon'ora a interpretazioni nelle quali, da Alessandro d'Afrodisia al nostro Rosmini, lo spirito della filosofia di Platone tornava ad affermarsi vigorosamente.

La più importante di tali interpretazioni del pensiero dello Stagirita è senza dubbio quella dell'Afrodisio. Questi fece dell'intelletto agente un essere divino *(ὁ θεῖος νοῦς)*, che gli Scolastici pensarono fosse senz'altro Dio (2). Il *νοῦς* divino genera e governa le cose contenute dall'orbe lunare, e segnatamente l'intelletto in potenza, detto da lui anche intelletto materiale *(ὁ ὑλικὸς νοῦς)*. La tesi d'Alessandro sull'intelligenza attiva, eterna, unica e divina, sembra aver largamente influito sul pensiero di Plotino e degli altri neoplatonici (3). Ed inserita in un sistema organico di dottrine schiettamente neo-platoniche, la ritroviamo più tardi presso i filosofi arabi, Al-Kindi, Al-Farabi e Avicenna. Secondo quest'ultimo, l'intelligentia agens è l'ultima nella gerarchia delle intelligenze celesti. Prodotta per emanazione dall'intelligenza dell'orbe lunare, è destinata al governo del mondo corruttibile, sotto la luna, e prende anche il nome di dator formarum, in quanto irradia le forme sostanziali nella materia. Suo ufficio, inoltre, è quello d'infondere le forme intelligibili nell'intelletto materiale (4).

Quando gli Scolastici, nel secolo XIII, vennero a conoscenza

---

(1) Arist., *De anima*, III, 5.

(2) Cfr. Alex. Aphrod., *De anima* (ed. Bruns, Berlino, 1887), p. 90 ss.; *In de anima mantissa*, p. 106. Anche l'espressione di *νοῦς ποιητικός* non è d'Aristotele, ma dell'Afrodisio, *De anima*, p. 88-91, *Mantissa*, p. 110-113.

(3) Cfr. Duhem, *Le système du monde*, Parigi, A. Herman, 1916, t. IV, p. 376-401.

(4) Avicenna, *Metaphysica*, Venezia, 1508, IX, c. 3; *De anima*, V, 5.

delle dottrine aristoteliche e delle interpretazioni che di esse davano i commentatori greci ed arabi, dopo esserne stati turbati in un primo momento, si posero prima ad analizzarle a scopo polemico, indi, famigliarizzatisi con esse, tentarono con ogni mezzo di cristianeggiarle, assimilandole e mettendole d'accordo col pensiero patristico tradizionale. La dottrina dominante fra gli scolastici della prima metà del secolo XIII, intorno al conoscere, era quella di sant'Agostino, colla teoria della ratio superior, della memoria innata, delle rationes aeternae e della verità incommutabile che illumina la mente umana. Con questa gnoseologia agostiniana, che in fondo non era altro se non un approfondimento della teoria platonica della reminiscenza, integrata col principio cristiano dell'immanenza nell'anima della luce divina, fu facile a molti dottori scolastici conciliare la teoria dell'intelletto agente, com'era stata intesa da Alessandro d'Afrodisia e dai suoi seguaci greci ed arabi.

Si oda, per esempio, Ruggero Bacone:

Sapientia philosophiae est tota revelata a deo et data philosophis, et ipse est qui illuminat animas hominum in omni sapientia; et quia illud, quod illuminat mentes nostras, vocatur nunc a theologis intellectus agens, quod est verbum Philosophi in tertio *De anima*, ... ideo ... ostendo, quod hic intellectus agens est deus principaliter et secundario angeli, qui illuminant nos (1).

Et sic intellectus agens, secundum maiores philosophos non est pars animae sed est substantia intellectiva alia et separata per essentiam ab intellectu possibili... ut ostendatur quod philosophia sit per influentiam divinae illuminationis (2).

Lo stesso Ruggero Bacone c'informa:

Universitate convocata, bis vidi et audivi venerabilem antistitem dominum Gulielmum Parisiensem Episcopum felicis memoriae coram omnibus senten-

(1) Rogeri Bacon *Opera quaedam inedita*, Brewer, Londra, 1859, *Opus tert.*, p. 74.

(2) Rog. Bac. *Opus maius*, ed. Bridges, Oxford, 1897, p. 39.

tiare, quod intellectus agens non potest esse pars animae; et dominus Robertus Episcopus Lincolniensis et frater Adam de Marisco et huiusmodi maiores hoc idem firmaverunt (1).

Un altro francescano inglese, Ruggero Marston, si esprime nel modo che segue:

... firmiter teneo, unam esse lucem increatam, in qua omnia vera certitudinaliter visa conspicimus. Et hanc lucem credo quod Philosophus vocavit intellectum agentem. Sumendo namque intellectum agentem, prout dicitur ab actu illuminandi possibilem, non qualicumque illustratione, ut volunt omnes, sed pro eo quod sufficienter et complete illuminat possibilem, necesse est dicere, quod sit substantia separata per essentiam ab intellectu possibili, prout hoc sentiunt Alfarabius in libro *de Intellectu et Intellecto*, et Avicenna in multis locis, et expositores Philosophi quamplurimi (2).

Il Marston, per altro, ammette anche un altro intelletto agente come pars animae; ma pur esso è inteso in un senso agostiniano e subordinato all'illuminazione divina (3). La stessa dottrina è professata da Giovanni della Rochelle (4). Altri invece, come Bonaventura e i suoi discepoli, in apparenza fanno del-

---

(1) *Ib.*, p. 47. Nell'*Opus tert.*, pp. 74-75, a questo racconto egli aggiunge questa notizia: « Unde quando per tentationem et derisionem aliqui Minores praesuntuosi quaesiverunt a fratre Adam [de Marisco]: quid est intellectus agens? respondit: Corvus Eliae; volens per hoc dicere quod fuit Deus vel angelus ». Quanto alla verità del racconto di Ruggero Bacone, è da notare che Guglielmo d'Auvergne, mentre ammette con sant'Agostino l'illuminazione divina, rigetta come un figmentum e una vanissima positio l'intelletto agente d'Aristotele (cfr. *De anima*, VII, 3, 4 e 6, in *Opera*, Aureliae, 1674; M. Baumgartner, *Die Erkenntnislehre des Wilhelm von Auvergne*, in *Beitr. Gesch. Philos. Mittelalt.*, II, 1). Roberto Grossatesta, negli scritti di certa attribuzione, editi dal Baur, *Die philosoph. Werke d. R. Gr.* (in *Beitr. Gesch. Philos. Mitt.*, IX), non parla mai dell'intelletto agente, ma sibbene anch'egli della luce divina.

(2) *De humanae cognitionis ratione anecdota quaedam ser. doct. s.* Bonaventurae *et nonnullorum ipsius discipulorum*, Quaracchi, 1883, p. 207.

(3) *Ibid.*, p. 215.

(4) Domenichelli, *La Summa de anima di fr. Giovanni della Rochelle*, Prato, 1882, II, 37.

l'intelletto agente una facoltà dell'anima, nel senso tomistico; ma in realtà poi questo intelletto è, per costoro, così poco agente da sè solo, che abbisogna di un altro agente sopra di sè, cioè dell'illustrazione divina, perchè si conosca la verità. In fondo, l'intelletto agente di Bonaventura non è se non un riflesso di quella immanente luce divina, che attua nell'anima umana la prima notizia innata dei supremi principî del vero e del bene, e si confonde coll'apex mentis e colla memoria innata dell'agostinismo (1).

In tutte queste opinioni, il motivo platonico che, come abbiamo già osservato, era implicito nella stessa dottrina aristotelica, torna ad emergere e prende il sopravvento, beffandosi delle critiche rivolte da Aristotele alla teoria delle idee separate di Platone. Quello poi che può sembrare addirittura uno scherzo della storia, si è che l'intelletto agente a cui Aristotele ricorse per escludere la teoria della reminiscenza (2), fosse volto a giustificare proprio l'innatismo platonico-agostiniano. Si oda l'autore della *Summa philosophiae*, ascritta talora a Roberto Grossatesta (3):

... liquido constare potest Platonem subtilissime verissimeque aestimasse scientiam humanam reminiscentiam magis esse sicut divus Augustinus testatur... Rerum itaque naturalium notitia certa tam simplex quam complexa apud animam ab initio creationis suae existit, cuius virtus quam dicimus intellectum agentem, hanc intelligendi actualitatem post sedationem turbationis et corporalium motuum, interveniente apprehensione tam sensitiva quam imaginativa, intellectui nostro possibili paulatim repraesentat secundum magis et minus, fortiusque et debilius, iuxta conditiones complexionis et alia accidentia scientiam inducentia vel impedientia, quod et Averroes ex autoritate Platonis et Aristotelis eleganter declarat.

---

(1) Bonavent., *In II sent.*, d. 24, p. 1, a. 2, q. 4. Cfr. Lutz, *Die Psychologie Bonaventuras* (in *Beitr. Gesch. Philos. Mitt.*, VI, 4-5), pp. 106 ss.

(2) Arist., *De anima*, III, 5: *οὐ μνημονεύομεν δέ κ. τ.λ.*

(3) *Summa philosophiae Rob. Grosseteste ascripta* (ed. L. Baur, *O. c.*), tr. XI, c. 12, p. 473-474.

Colui che, nel medio evo, ridonò alla teoria dell'intelletto agente un significato più conforme ai principî generali della metafisica aristotelica e nello stesso tempo più lontano dal platonismo, fu Tommaso d'Aquino. Egli, che con audace innovazione aveva riunito in uno stesso principio l'intelletto, il senso, le proprietà organiche e perfino la stessa corporeità dell'uomo, e che contro Averroè aveva difeso l'individualità dell'intelletto possibile, fece anche dell'intelletto agente una potenza intrinseca all'anima individuale, e gli assegnò la funzione di disincarnare le forme immerse nella materia, rendendole così, per via d'astrazione, intelligibili (1). E se nelle sue prime opere sembra talvolta aver fatto qualche concessione alla dottrina agostiniana dell'illuminazione divina (2), egli non tardò molto a liberarsi di ogni concetto estraneo alla sostanza del suo pensiero schiettamente aristotelico; che già nella *Summa contra gentiles* (3) osava risolutamente affermare:

... parvum lumen intelligibile, quod est nobis connaturale, sufficit ad nostrum intelligere (4).

Un rimasuglio di platonismo e d'innatismo può sembrar, tuttavia, che sia restato nel pensiero di Tommaso colla dottrina dell'habitus o intellectus principiorum e della synteresis (5). Ma se si guarda bene, tanto l'intellectus prin-

(1) Cfr. *Contra gent.*, II, 76-78.

(2) *De verit.*, q. X, a. 6: « Quod quidem lumen intellectus agentis procedit, « sicut a prima origine, a substantiis separatis et praecipue a Deo ».

(3) II, 77.

(4) Per la grande autorità di cui godeva nel medio evo sant'Agostino, che Bonaventura chiama il doctor maxime authenticus, anche Tommaso accetta la tesi agostiniana, che noi vediamo le cose immateriali nelle rationes aeternae (*S. th.*, I, q. 84, a. 5); ma a questa tesi egli dà un senso conforme alla sua dottrina aristotelica, e che non è più quello di Agostino e degli agostinisti. Cfr. Hertling, *Augustinus Citate bei Thomas v. Aq.* (in *Sitzungsber. philos.-philol. Klasse d. k. bayer. Akad. Wiss. München*, 1904, IV), p. 581-590. Tommaso aristotelizza le rationes aeternae, come gli agostinisti platonizzavano l'intelletto agente.

(5) *S. th.*, I, q. 79, a. 12: « Considerandum est, quod... ratiocinatio hominis,

cipiorum quanto la synteresis, non sono propriamente principî e conoscenze già formate e latenti, nè alcunchè di superiore e di estrinseco alla ragione umana, ma piuttosto attitudini e disposizioni naturali della mente che, come le categorie kantiane, attendono il loro contenuto dall'esperienza (1).

Col dichiarare intrinseci alla mente umana l'intelletto agente e l'habitus principiorum, Tommaso inaugurava davvero l'attività dell'uomo fatto capace di creare da sè la sua verità. Se non che la verità che l'uomo conquista coll'aiuto delle proprie umane facoltà, anzi che essere auto-coscienza della realtà vera, è solo l'ombra di questa; la mente scorge la realtà e la verità assoluta fuori e sopra di sè, e alla creazione di essa non partecipa in alcun modo. Lo stesso habitus principiorum, che costituisce il punto di partenza dell'attività ragionatrice, è piuttosto natura passivamente ricevuta, e istinto simile a tutti gli altri istinti delle cose naturali, che attività consapevole e spirito. L'individualità dell'intelligenza umana,

---

« cum sit quidam motus, ab intellectu progreditur aliquorum scilicet naturaliter notorum, absque investigatione rationis, sicut a quodam principio immobili; et ad intellectum terminatur, in quantum iudicamus per principia per se naturaliter nota de his quae ratiocinando inveniuntur. Constat autem quod, sicut ratio speculativa ratiocinatur de speculativis, ita ratio practica ratiocinatur de operabilibus. Oportet igitur naturaliter nobis esse indita, sicut principia speculabilium, ita et principia operabilium. Prima autem principia speculabilium, nobis naturaliter indita, non pertinent ad aliquam specialem potentiam, sed ad quendam specialem habitum qui dicitur intellectus principiorum, ut patet in sexto *Ethicorum*. Unde et principia operabilium nobis naturaliter indita non pertinent ad specialem potentiam, sed ad specialem habitum naturalem, quem dicimus synderesim ».

(1) Sebbene nelle questioni *De veritate*, I, a. 4 e XI, a. 2, ed anche nel passo citato nella nota precedente, Tommaso si serva di qualche espressione derivata dall'innatismo agostiniano, la sostanza del suo pensiero è chiara: l'habitus principiorum è innato come forma e disposizione, ma non quanto al contenuto (cfr. Sertillanges, *St. Thomas d'Aquin*, Paris, 1912, II², p. 188; O. Renz, *Die Synteresis nach dem hl. Thomas v. Aquin*, in *Beitr. Gesch. Philos. Mitt.*, X, 1-2, p. 47 ss.). — Per la dottrina del *νοῦς ἀρχῶν* in Aristotele, *Analyt. post.*, II, c. 19, dalla quale deriva direttamente quella tomistica, cfr. Zeller, *Die Philos. der Griechen*, II, II³, p. 190-196.

come la concepisce Tommaso, è quella empirica, di cosa tra le cose; e quindi la sua attività non giunge mai al segno e si perde per via; e la soggettività è coartata e quasi soffocata dalla realtà oggettiva che circonda e opprime lo spirito da ogni parte.

Lo stesso concetto empirico, dell'individualità dello spirito umano, è comune anche al platonismo e all'agostinismo. Ma il merito della dottrina platonica ed agostiniana è appunto quello di avere avvertito, che è impossibile di fondare l'assolutezza della verità e della scienza su l'individualità concepita empiricamente, e di aver tentato una via per sfuggire al relativismo scettico dei sofisti e degli accademici. Quindi il bisogno di confortare la debolezza dell'intelletto umano colla luce della verità assoluta. È vero che questa verità assoluta, nel platonismo antico, è totalmente oggettiva, trascendente ed estranea all'anima, la cui soggettività e autonomia restavano così distrutte. Ma non è più vero nel neo-platonismo e nel platonismo cristiano degli agostinisti: per questi la luce divina non è più ricevuta a mo' d'oggetto esterno, ma coopera intimamente all'atto dell'intendere umano, di guisa che questo è l'effetto di una duplice causa, naturale e divina (1). In siffatta dottrina è facile avvertire come un bisogno di trasferire il soggetto empirico nel vero soggetto assoluto, che è causa auto-cosciente dell'essere di tutte le cose: in ipso enim vivimus, movemur et sumus (2). L'immanenza del divino nell'umano non poteva essere asserita più energicamente, sebbene l'intellettualismo platonico-aristotelico, infiltra-

(1) Che Dio opera immediatamente in tutte le cose create, è tesi comune a tutti i teologi cristiani. Che le cause seconde non agiscono se non in virtù della causa prima, è una vecchia dottrina neo-platonica che si ritrova anche nel libretto *De causis*, prop. I (cit. nell'*Epistola a Cangrande*, 20). Alcuni, anzi, tanto fra i maomettani quanto fra i cristiani, secondo che narra Averroè, *Metaph.*, XII, comm. 18, giunsero fino a negare l'attività delle cose create, e ad attribuire tutte le azioni di queste alla causa prima, « ita ut negent « ignem comburere et aquam humectare, dicentes omnia huiusmodi creatione « indigere » (Pietro d'Abano, *Conciliator*, diff. 101; cfr. Thom. Aq., *Contra gent.*, III, 69).

(2) *Actus Apost.*, XVII, 28.

tosi di buon'ora nella teologia, dovesse per tanto tempo impedire a questa feconda intuizione cristiana di esplicarsi liberamente.

4. — I precedenti chiarimenti storici ci potranno fornire qualche lume, io penso, per intendere il pensiero di Dante. Che le forme universali che l'intelletto possibile « potenzialmente in sè adduce..., secondochè sono nel suo produttore, « e tanto meno quanto più dilungato dalla prima Intelligenza è », non siano la pura capacità passiva del νοῦς aristotelico a diventare tutte le cose (1), si rileva da quel che è detto nello stesso capitolo del *Convivio*:

E s'elli avviene che, per la puritade de l'anima ricevente, la intellettuale vertude sia bene astratta e assoluta da ogni ombra corporea, la divina bontade (2) in lei multiplica, sì come in cosa sufficiente a ricevere quella, e quindi si multiplica ne l'anima questa intelligenza, secondo che ricevere puote. E questo è quel seme di felicitade, del quale al presente si parla (3). E ciò è concordevole a la sentenza di Tullio, in quello *De Senectute,* che, parlando in persona di Catone, dice: « Imperciò celestiale anima discese in noi, de l'altissimo abita« culo venuta in loco lo quale a la divina natura e a la eternitade è contrario ». E in questa cotale anima è la vertude sua propria, e la intellettuale, e la divina, cioè quella influenza che detta è; però è scritto nel libro *de le Cagioni* (4): « Ogni anima nobile ha tre operazioni, cioè animale, intellettuale « e divina » (5).

---

(1) Arist., *De anima*, III, 4.

(2) « Divinum lumen, idest divinam bonitatem » *Epist. Kani*, 21.

(3) Anche Teodorico di Vriberg, che aveva identificato l'intelletto agente d'Aristotele colla memoria innata e coll'abditum mentis di Sant'Agostino (*De Trinit.*, XV, 21, n. 40; XIV, 7, n. 9), in cui risplende la luce divina, afferma che questo lume divino è quello stesso « beatificum principium, « quo informati — id est, quando fuerit forma nobis — sumus beati per « unionem nostri ad Deum » (Krebs, *Meister Dietrich*, in *Beitr. Gesch. Philos. Mitt.*, V, 5-6, p. 162*). Cfr. *Conv.*, III, 11, 15.

(4) Prop. III.

(5) *Conv.*, IV, 21. *Ib.*, III, 2: « L'anima umana..... con la nobilitade de « la potenza ultima, cioè ragione, participa de la divina natura a guisa di « sempiterna intelligenzia; però che l'anima è tanto in quella sovrana potenza « nobilitata e dinudata da materia, che la divina luce, come in angelo, raggia

Ma sebbene la Prima Bontà mandi « le sue bontadi sopra le « cose con uno discorrimento », com'è scritto nel libro *delle Cagioni* (1), « ciascuna cosa riceve da quello discorrimento, « secondo lo modo de la sua vertù e de lo suo essere » (2):

e però che ne l'ordine intellettuale de l'universo si sale e discende per gradi quasi continui da l'infima forma a l'altissima [e da l'altissima] a la infima, sì come vedemo ne l'ordine sensibile; e tra l'angelica natura, che è cosa intellettuale, e l'anima umana non sia grado alcuno, ma sia quasi l'uno a l'altro continuo per li ordini de li gradi, e tra l'anima umana e l'anima più perfetta de li bruti animali ancor mezzo alcuno non sia; e noi veggiamo molti uomini tanto vili e di sì bassa condizione, che quasi non pare essere altro che bestia: e così è da porre e da credere fermamente, che sia alcuno tanto nobile e di sì alta condizione che quasi non sia altro che angelo. Altrimenti non si continuerebbe l'umana spezie da ogni parte, che esser non può (3). E questi cotali chiama Aristotile, nel settimo de l'*Etica*, d i v i n i (4).

E sono alcuni di tale oppinione che dicono, se tutte le precedenti vertudi

---

« in quella: e però è l'uomo divino animale da li filosofi chiamato... Onde si « puote omai vedere che è m e n t e: che è quella fine e preziosissima parte « de l'anima che è d e i t a d e ».

(1) *De causis*, prop. XX: « Prima enim bonitas influit bonitates supra res « influxione una. Verumtamen unaquaeque rerum recipit ex illa influxione « secundum modum suae virtutis et sui esse ».

(2) *Conv.*, III, 7.

(3) Duns Scoto, *De rerum principio*, VIII, 34: « Item, sicut non est dare « duas species per aequalem distantiam entitatis vel actualitatis primi, sic « nec in natura dare duas species naturam generis aequaliter participantes... « Hoc patet in corporeo et in incorporeo, rationali et irrationali, albo et nigro. « Hoc idem dico de individuis respectu suae speciei, quia unus purius et « actualius participat naturam eius quam alius (quamvis aliqui dicant, et « falso, quod omnes animae pares in naturalibus sint); ergo impossibile est « quod forma duorum generum subalternorum, ut corporalium et spiritualium, « vel duarum specierum vel duorum individuorum habeant aequalem gradum « actualiter; sed secundum diversitatem formarum, vel genere, vel specie, vel « numero, materiae diversitatem habent, quia actus activorum est in passo et « disposito, ita quod ex semine quo factum est corpus informato ista anima, « non posset informari corpus quod esset informabile alia anima ». Cfr. sotto, quel che di Avicenna e di Algazele riferisce Alberto Magno.

(4) *Conv.*, III, 7.

[animale, intellettuale e divina] s'accordassero sopra la produzione d'un'anima ne la loro ottima disposizione, che tanto discenderebbe in quella de la deitade, che quasi sarebbe un altro Iddio incarnato (1).

Chi sono questi tali la cui opinione Dante reca per confortare la sua tesi? Giovi udire Alberto Magno:

Avicenna et Algazel, per omnia concordantes, dicunt animam intellectualem non esse in corpore, sed potius illustrare in ipsum suum splendorem... Addunt etiam gradus esse in huiusmodi anima intellectuali: quia quidam sortiuntur animas altiores, et quidam inferiores... Qui superiores animas sortiuntur, aliquando ita separati sunt intellectus eorum, quod per conformitatem superioribus intelligentiis congruunt; et ex illa congruentia imprimunt in eis lumen suum, per quod illuminantur ad sciendum ea quae disposita sunt fieri in universo et sine medio corpore fit; et intantum exaltant nobilitatem huius intellectus, quod invenitur anima quae omnia scit per seipsam, ut dicunt, et est, quoad intellectum, quasi deus incarnatus, qui perfectionem habet ad omnia scienda ex seipso. Aliquando autem est minor nobilitas huiusmodi; et illi sunt bene addiscentes ab aliis et multa inveniunt, sed non sciunt omnia ex seipsis; et sic est talis descensus donec invenitur anima quae nihil potest scire, nec ex se, nec ab alio (2).

Che Dante alluda direttamente ad Avicenna e ad Algazele, oppure a qualche altra opinione affine alla loro, come par più verosimile, poco importa: quel che monta, e che è evidente, si è che il moltiplicarsi della divina bontà nell'anima dell'uomo, ha un significato schiettamente neo-platonico (la citazione del *De causis* non è fortuita), e che in questo senso neo-platonico ed agostiniano vogliono essere intese le forme universali che l'intelletto possibile in sè adduce, potenzialmente, secondo che sono in Dio. Il che, del resto, è conforme al principio generale di tutta la metafisica dantesca, secondo il quale tutte le forme nel mondo inferiore sono attuate dalla virtù delle cause

(1) *Conv.*, IV, 21.
(2) Alberto Magno, *De somno et vigilia*, III, tr. 1, c. 6.

superiori (1); principio che non potrebbe supporsi dimenticato e violato nel momento di spiegare il passaggio dell'intelletto umano dalla potenza all'atto del conoscere.

Dante afferma, è vero, con Aristotele e Tommaso, che la mente umana prende le mosse dal senso, e che l'uomo « solo da sen- « sato apprende ciò che fa poscia d'intelletto degno »; ma questo non può intendersi se non quanto allo svolgimento e all'attuazione delle forme universali irraggiate nell'intelletto possibile dalla luce della Prima Intelligenza. E questo dicevano, più o meno concordemente, tutti gli agostinisti. Così, per esempio, san Bonaventura:

Quia non ex se tota est anima imago, ideo cum his (cioè insieme colle regulae o rationes aeternae) attingit rerum similitudines abstractas a phantasmate tamquam proprias et distinctas cognoscendi rationes, sine quibus non sufficit sibi ad cognoscendum lumen rationis aeternae, quandiu est in statu viae (2).

Lo stesso Marston che, come abbiamo visto, è uno dei più energici assertori dell'identità dell'intelletto agente colla luce divina, dichiara che la mente umana « intelligit incommutabilia ad mi- « niculantibus speciebus a phantasmatibus abstra- « ctis » (3). E il Marston, io credo, ci offre, meglio di tutti gli altri autori finora ricordati, il modo d'intendere che cosa siano le forme universali di Dante:

Necesse est, ultra phantasmata vel species abstractas, ponere in mente

---

(1) Cfr. Br. Nardi, *Un frammento di cosmologia dantesca,* nella *Cultura Filosofica,* 1917, fasc. I; *Dante e Pietro d'Abano* nel *N. Giornale Dantesco,* IV, 1-2.

(2) S. Bonav., *De scientia Christi* (in *Opera,* Quaracchi, 1882-1902, t. V) q. 4. Anche per la conoscenza attuale dei primi principii occorre l'esperienza: « Species... et similitudines rerum acquiruntur in nobis mediante sensu, sicut « expresse dicit Philosophus in multis locis; et hoc etiam experientia docet. « Nemo enim unquam cognosceret totum, aut partem, aut patrem, aut « matrem, nisi sensu aliquo exteriori speciem eius acciperet » (*In II Sent.*, d. 39, a. 1, q. 2).

(3) *De humanae cognitionis ratione* (cit.), p. 216.

nostra, quo attingamus aliqualiter incommutabiles veritates... Nam lux aeterna, irradians mentem humanam, quandam impressionem activam facit in ea, ex qua derelinquitur in ipsa passiva quaedam impressio, quae formale principium est cognoscendi veritates incommutabiles; sicut sigillum quando imprimitur in cera, derelinquit quoddam vestigium in cera (1).

Questa impressione stampata e sigillata nella mente umana dalla luce eterna sono appunto le forme universali che l'intelletto possibile, al dire di Dante, potenzialmente in sè adduce secondo che sono nel suo produttore, Dio.

Se questo, come pare, è il pensiero di Dante, si capisce subito perchè egli non senta mai il bisogno di tirare in ballo la dottrina aristotelica dell'intelletto agente e dell'astrazione: la funzione essenziale dell'intelletto agente è già attribuita da lui, in conformità della sua metafisica neo-platonica, alla virtù divina che raggia nella mente dell'uomo. Al pari di Dante, non ebbero bisogno dell'intelletto agente molti vecchi agostinisti; e Guglielmo D'Auvergne, che ugualmente parla di una « impressio similitudinis aut sigillatio animarum nostrarum » da parte della luce eterna, alla maniera del Marston, lo dichiara un figmentum e una vanissima positio (2).

5. — Ed ora vediamo di seguire lo spiegarsi della potenza dell'intelletto umano. Due sono i termini di questo spiegamento: il punto di partenza, o termine a quo, è dato dal naturale desiderio di sapere; il punto d'arrivo, o termine ad quem, sta nel possesso del sapere in atto, ossia nel congiungimento dell'anima colla sapienza; nel qual possesso e congiungimento consiste la suprema perfezione dell'uomo e la sua felicità.

---

(1) *Ibid.*, p. 211.

(2) Nella *Monarchia*, I, 16 [18] si accenna alla distinzione agostiniana della ratio superior e inferior, la prima delle quali è fissa nelle rationes aeternae e nelle incommutabili o irrefragabili verità, la seconda è rivolta alle cose temporali (cfr. S. Agost., *De Trin.*, XII, 2 e 15). Invece di ratio, Dante usa il termine aristotelico intellectus.

La nostra apprensiva trae, per mezzo dei sensi, le forme o specie conoscibili (intenzioni) dalle forme che sono nella realtà fuori dell'anima. Ma queste forme ricevute passivamente hanno bisogno di essere spiegate (1) entro di noi, elaborate cioè attivamente e giudicate. Per sè esse sono piuttosto materiale grezzo di conoscenza, che vera e propria conoscenza intellettuale. Questa comincia solo quando la specifica virtù di cui lo spirito è repleto (2), cioè l'attività della mente, comincia a dimostrarsi, elaborando col giudizio le species somministrate dall'esperienza. Dante ha chiaro il sentimento dell'autonomia dello spirito, quando a Virgilio fa osservare che, se l'anima riceve passivamente le forme intenzionali da esser verace, e l'appetito segue questa apprensione, riman distrutta in lei ogni responsabilità, poichè tanto l'atto dell'apprendere come quello del desiderare non è più veramente suo. E per salvare appunto l'autonomia dello spirito umano di fronte, come si direbbe oggi, ai dati dell'esperienza, egli vuole innati e connaturali all'anima l'intelletto delle prime notizie e l'affetto dei primi appetibili (3). Da questa interiore attività, che è il presupposto di ogni possibile esperienza, nasce appunto la libertà (4), ossia l'autonomia dello spirito.

Si potrebbe osservare, ed è stato osservato, che la mente per altro non è autonoma e libera di fronte alle prime notizie ed ai primi appetibili. Ma l'obiezione, se ha valore sopratutto per quegli scolastici che, come Tommaso, ritengono, con Aristotele, l'intellectus principiorum e la naturale inclinazione al bene due disposizioni passivamente ricevute, simili all'istinto negli animali; ha il torto di non comprendere che in modo ben altrimenti profondo intendevano quella dottrina, come abbiamo visto, i pensatori che più da vicino segui-

---

(1) *Purg.*, XVIII, 23.
(2) *Id.*, XXV, 72.
(3) *Id.*, XVIII, 40-60.
(4) *Id.*, XVIII, 61-75.

vano l'indirizzo neo-platonico ed agostiniano. Onde venga l'intelletto delle prime notizie uomo non sape, per la filosofia d'Aristotele (1), in nome del quale parla Virgilio, e che ne ha fatto un istinto, siccome studio in ape di far lo mele; ma lo sa la teologia cristiana di sant'Agostino. Da questa Dante ha imparato che la luce divina raggia nella mente umana, e che l'anima, « però che 'l suo essere dipende da Dio e « per quello si conserva, naturalmente disia e vuole essere a Dio « unita per lo suo essere fortificare » (2). La luce divina, come la grazia nel concetto cristiano, palpita nei segreti penetrali della coscienza umana; e questa, anzi che avvertirla estranea a sè, si sente sublimata in essa.

Abbiamo detto di sopra, che il desiderio umano di sapere è un caso particolare di quell'istinto, per cui ogni cosa da provvidenza di prima natura impinta tende alla propria imperfezione. Ma poichè ogni cosa ha un suo « speziale amore » (3) verso quella perfezione di cui è capace, resta a vedere come nasca lo speziale amore che ragiona nella mente umana e la sospinge su per l'erta faticosa, in cima alla quale sta la Sapienza, termine di ogni suo desiderio. Ora ecco come Dante si esprime:

Con ciò sia cosa che ciascuno effetto ritegna de la natura de la sua cagione — sì come dice Alpetragio quando afferma che quello che è causato da corpo circulare ne ha in alcuno modo circulare essere (4), — ciascuna forma ha essere

---

(1) Averroè, *De anima*, III, comm. 36: « Intellecta autem duobus modis « fiunt in nobis: aut naturaliter, et sunt primae proportiones, quas nescimus « quando extiterunt et unde et quomodo; aut voluntarie, et sunt in- « tellecta acquisita ex primis propositionibus. Et fuit declaratum quod necesse « est ut intellecta habita a nobis naturaliter sint ab aliquo, quod est in se « intellectus liberatus a materia, et est intellectus agens ».

(2) *Conv.*, III, 2; cfr. IV, 12, e *Purg.*, XVII, 109-111.

(3) *Conv.*, III, 3.

(4) Alpetragii, Arabi, *Planetarum theorica physicis rationibus probata, nuperrime latinis litteris mandata a* Calo Calonymos, Hebraeo Neapolitano, Venezia, 1511, f. 5.: « Motus provenit ex corpore superiore ex eo quod videtur « in hoc mundo inferiori, scilicet generabili et corruptibili, existente sub caelo | « nam in virtute motiva mundi quae est corpori moventi universum | apparet

de la divina natura in alcun modo ... E quanto la forma è più nobile, tanto più di questa natura tiene; onde l'anima umana, che è forma nobilissima di queste che sotto lo cielo sono generate, più riceve de la natura divina che alcun'altra. E però che naturalissimo è in Dio volere essere — però che sì come ne lo allegato libro [*delle Cagioni*] (1) si legge, « prima cosa è l'essere, « e anzi a quello nulla è » —, l'anima umana essere vuole naturalmente con tutto desiderio; e però che 'l suo essere dipende da Dio e per quello si conserva, naturalmente disia e vuole essere a Dio unita per lo suo essere fortificare. E però che ne le bontadi de la natura e de la ragione si mostra la divina, viene che naturalmente l'anima umana con quelle per via spirituale si unisce, tanto più tosto e più forte quanto quelle appaiono più perfette (2).

Dalla luce divina che raggia nella mente dell'uomo, e che imprime nell'intelletto possibile le forme universali, nasce appunto l'appetito dell'anima verso il vero e il bene, come rampollo che germoglia dalla divina semente:

De la divina bontade in noi seminata e infusa dal principio de la nostra generazione, nasce uno rampollo, che li Greci chiamano h o r m e n, cioè appetito d'animo naturale (3).

« quidem quod dicimus nam propinquior ei motus illius est fortior et velocior « quam eius qui remotior est . e m a n a t i o e n i m m o t u s c i r c u l a r i s i n e i s, « qui est praeter motum naturalem eorum, est a b e o. i n m a t e r i a e n i m « i g n e a v i d e m u s m o t u m c i r c u l a r e m s i m i l e m m o t u s c a e l e s t i i n « eo quod videtur ad instar stellarum apparentium quibusdam temporibus « ardentium in locis superioribus ». Cito la traduzione del Calonymos, perchè non son riuscito a procurarmi quella di Michele Scotto, che Dante ebbe sott'occhio. Intorno ad Alpetragio o al Bitrogi, cfr. Duhem, *Le système du monde,* t. II, Paris, 1914, pp. 146-156.

(1) *De causis*, prop. IV.

(2) *Conv.*, III, 3.

(3) *Conv.*, IV, 22. Cicerone, *De fin.*, III, 7: « Cum autem omnia officia « a principiis naturae sequantur, ab isdem necesse est proficisci ipsam sapientiam « ... Atque ut membra nobis ita data sunt, ut ad quandam rationem vivendi « data esse appareant, sic appetitio animi, quae ὁρμή graece vocatur, non ad « quodvis genus vitae, sed ad quamdam formam vivendi videtur data, itemque « est ratio et perfecta ratio ». *Ib.*, IV, 14: « Naturalem... appetitionem vocant « ὁρμήν »; V, 6: « appetitum animi, quem ὁρμὴν Graeci vocant ».

Incalzata da questo desiderio, la mente anela a congiungersi colla Sapienza e a riposare in seno alla Verità. Ma la Verità che sola può saziare il nostro intelletto, quel Vero assoluto « fuor del qual nessun vero si spazia », è fuori e sopra la mente umana, in Dio che è « fonte ond'ogni ver deriva » (1). E cosa divina, identica col Logos della Mente creatrice, è anch'essa la Sapienza che sola può appagare il desiderio della mente umana:

... ne l'aspetto di costei de le cose di Paradiso appaiono. E però si legge nel libro allegato *di Sapienza*, di lei parlando: Essa è candore de l'etterna Luce e specchio sanza macula de la maestà di Dio ... (2).

Ultimamente, in massima laude di Sapienza, dico lei essere di tutto madre [e prima di] qualunque principio, dicendo che con lei Iddio cominciò lo mondo e spezialmente lo movimento del cielo, lo quale tutte le cose genera e dal quale ogni movimento è principiato e mosso (3).

Ora, se così in alto e lontana dalla mente dell'uomo è la verità, come può compiersi quel congiungimento colla Sapienza, che acqueta il natural desiderio di conoscere e nel quale consiste la Filosofia? Che cosa varrà a colmare l'abisso che separa la mente dalla Sapienza? Dante ritiene, come abbiamo visto, che il desiderio innato della mente umana dev'essere soddisfatto, chè altrimenti la natura l'avrebbe fatto indarno (4). La divina illuminazione non si limita a suscitare nell'anima il desiderio di sapere e ad imprimere nell'intelletto le forme universali e le prime notizie, ma coopera allo svolgimento dei

(1) *Par.*, IV, 116.
(2) *Sap.*, VII, 26.
(3) *Conv.*, III, 15. Cfr. *Prov.*, VIII, 27-30.
(4) *Conv.*, III, 15; *Par.*, IV, 128-129. Arist., *De anima*, III, 9: « Natura « neque facit frustra quicquam neque deficit in necessariis nisi in orbatis et « imperfectis » (trad. di Guglielmo di Moerbeke); *ib.*, 12: « si nihil frustra « facit natura ». Averroè, *Metaph.*, II, comm. 1: « Si comprehensio veri esset « impossibilis, sequeretur quod desiderium naturale omnino ociosum esset in « tota natura dictorum. Sed concessum est ab omni natione, nihil esse in fun« damento naturae ac creaturae ociosum; sequitur ergo quod comprehensio « veritatis non est nisi valde possibilis ».

germi deposti nella mente, a quella guisa che la virtù dei corpi celesti imprime nella materia i germi attivi di tutte le cose che nascono, e li aiuta ad esplicarsi, passando dalla potenza all'atto (1). La virtù divina, discendendo nell'anima, attrae la capacità della nostra natura (2) e a sua similitudine riduce l'amore e il desiderio, che è in noi, della verità (3). Divino è il punto di partenza e divino è il punto d'arrivo nello svolgimento della nostra conoscenza. Deus est enim qui operatur in vobis velle et perficere, si potrebbe dire, torcendo al caso nostro il motto di san Paolo (4), esprimente del resto un pensiero non molto dissimile. Ond'è che

> ... dove la filosofia è in atto, si dichina un celestial pensiero, nel quale si ragiona questa essere più che umana operazione (5).

Ma all'unione colla Sapienza e colla verità assoluta l'anima giunge a poco a poco, collo sforzo diuturno della ricerca e solo

---

(1) Cfr. Br. Nardi, *Il tomismo di D. e la quistione di Sigieri* (estr. dal *Giorn. Dant.*, XX, 5), pp. 11-12.

(2) *Conv.*, III, 13.

(3) *Conv.*, III, 14. Averroè, *Metaph.*, I, comm. 11: « Cum igitur palam « sit, quod haec Sapientia non est possessio humana, oportet ergo ut sit divina « et maxime honorabilis, eo quia est de subiecto honorabiliori tota natura, « ut manifestum est apud omnes nationes, quod Deus prae caeteris maxime « honorabilis est; quare et Sapientia eius. Unde si aliquis Sapientiae huius « participat, inter coeteros homines maxime honorandus est, quod non esset « si privatus fuisset tali habitu; et ratio est, quia excellentius sanctiusque est « parum scire de rebus divinis, quam multum de his quae sunt materiae « sensibili immersa... Et ordo huius Sapientiae est ad alias humanas scientias, « sicut ordo in generationibus quae fiunt secundum naturam: « quia ad perfectionem hominis per hanc Sapientiam, quinque requiruntur, « scilicet duo termini a quo et ad quem, tempus, perficiens et « perfectibile. Terminus a quo est nostra ignorantia; terminus « ad quem est Sapientia ipsa; et tempus est quod requiritur in atqui- « rendo ipsam; perfectibile est natura humana; perficiens vero « est amor atque dilectio Summi Boni, et est primum movens ho- « mines ab ignorantia ad Sapientiam ».

(4) *Philipp.*, II, 13.

(5) *Conv.*, III, 14.

nella misura in cui ogni uomo n'è capace. In questo modo il filosofo medievale tenta di nuovo di vincere la trascendenza e di colmare l'abisso tra l'anima e il vero, tra la nostra ignoranza, come dice Averroè, e la perfetta sapienza.

Se la luce divina coopera colla mente creata all'atto dell'intendere, questa non rimane puramente passiva o inerte. Dal naturale desiderio, che è in lei, nasce il conato a ricercare il vero e a far germogliare la semenza divina deposta nelle sue viscere. I sensi le forniscono le impressioni sulle quali comincia ad esercitarsi la sua attività giudicatrice. Ma non appena i primi sprazzi di verità hanno rischiarato l'intelletto, il desiderio, acquetato per un momento, risorge più gagliardo e si dilata (1); a pie' del vero rampolla il dubbio, che sprona la mente umana a nuove ricerche, verso sempre più ardue conquiste:

> Io veggio ben che giamai non si sazia
> nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra
> di fuor dal qual nessun vero si spazia.
> Posasi in esso come fera in lustra,
> tosto che giunto l'ha; e giugner puollo:
> se non, ciascun disio sarebbe frustra.
> Nasce per quello, a guisa di rampollo,
> a piè del vero il dubbio; ed è natura,
> ch'al sommo pinge noi di collo in collo (2).

Nell'atto del dubitare e del ricercare, l'attività della ragione, ripiegandosi su se stessa, si afferma e si sviluppa, e la verità conquistata con faticoso sforzo si fa veramente nostra. Pusillanimi sono quei

> ... molti tanto vilmente ostinati, che non possono credere che nè per loro nè per altrui si possano le cose sapere; e questi cotali mai per loro non cercano nè ragionano, mai quello che altri dice, non curano. E contra costoro Aristotile parla nel primo de l'*Etica* (3), dicendo quelli essere insufficienti

(1) *Conv.*, IV, 13.
(2) *Par.*, IV, 124-132.
(3) Cap. 3 (cit. a senso).

uditori de la morale filosofia. Costoro sempre come bestie in grossezza vivono, d'ogni dottrina disperati (1).

Del dilatarsi del desiderio umano di sapere v'è, per altro, un termine che può esser raggiunto dall'uomo e che queta le sue brame; poichè tutti i desideri naturali « sono a certo termine « discendenti, e quello della scienza è naturale, sì che certo « termine quello compie » (2). Ma al raggiungimento di questa perfezione, i più, dopo il peccato d'Adamo, non pervengono, perchè il loro intelletto n'è impedito da malizia d'animo o di corpo (3), e solo a pochi è dato di compiere la loro giornata (4).

---

(1) *Conv.*, IV, 15. Ioannis de Ianduno, *Super libros Arist. de anima subtilissimae quaestiones* (Venezia, 1587), III, q. 36, col. 432: « Hoc tamen « verum est, quod iste status animae intellectivae multum difficilis est ad « acquirendum perfecte scientias, et impedimenta contingunt, quibus multi « homines deficiunt a complemento huius felicitatis. Et unum illorum est, « quia aliqui et multi reputant illam operationem esse sibi impossibilem et « ideo non laborant ad eius acquisitionem, sed inclinant ad prosecutionem « aliorum bonorum inferiorum et quidam ad delectationes bestiales. Et forte « hoc est causa, quare multi homines, qui dediti sunt philosophiae, inveniuntur « corrupti, ut innuit Commentator ».

(2) *Conv.*, IV, 13.

(3) *Conv.*, IV, 15.

(4) *Conv.*, IV, 13. E l'autore soggiunge: « E chi intende lo Commentatore, « nel terzo *de l'Anima*, questo intende da lui ». Il luogo di Averroè al quale Dante intende riferirsi, è quello stesso a cui si appella nel *De Mon.*, I, 3, e cioè il comm. 5 del terzo libro *De anima*. Ivi il Commentatore sostiene: « quod impossibile est ut tota habitatio fugiat a philosophia », e che « forte ... « philosophia invenitur perfecta in maiori parte subiecti in omni tempore ». Ma non dice affatto che soltanto pochi fra gli uomini compiono la giornata. Se non che dal modo come la citazione vien fatta, pare che Dante si riferisca piuttosto ad un'interpretazione corrente del pensiero averroistico, che ad esplicita testimonianza d'Averroè. Ora un averroista contemporaneo, Giovanni Jandun, che dichiara di avere avuto fra mano gli scritti di quell'altro averroista che fu il Reverendus Doctor Philosophiae, Magister Segerus de Brabantia (cfr. *Super libros Arist. De anima*, III, q. 5. Le stampe leggono Remigius, ma il manoscritto laurenziano, Fesul. 160, ha chiaro Segerus), esponendo il pensiero di Averroè, osserva: « Commentator « dicit in isto tertio, quod philosophia semper est perfecta in

6. — Il termine che compie il desiderio umano è, dunque, la Sapienza. Ma questa, mentre si rivela alla mente creata, ne trascende infinitamente la capacità. Già abbiamo udito da Dante, che molti per malizia d'anima o di corpo e per mal camminare non raggiungono il compimento del desiderio innato di sapere. Ma anche i pochi che, fuggiti dalla pastura del volgo, seggono a quella mensa ove il pane degli angeli si mangia (1), e son nell'atto della speculazione (2), non ricevono della luce della Sapienza infinita se non quel tanto che si commisura alla loro limitata capacità:

> ... però l'umano desiderio è misurato, in questa vita, a quella scienza che qui avere si può. ... E così è misurato ne la natura angelica, e terminato in quanto, in quella sapienza che la natura di ciascuno può apprendere (3).

« maiori parte sui subiecti: quod non sic credo intelligendum, quod « maior pars hominum habeat philosophiam perfectam, ita quod quilibet homo « illius maioris partis habeat perfectam philosophiam... Hoc enim videtur « multum incredibile et inopinabile: quia quamvis habitatio hominis sit possi- « bilis in parte meridionali sicut in septemtrionali, et quamvis concederetur « ibi exerceri philosophiam, tamen indubitanter hic et ibi homines qui non « sunt perfecti in philosophia quasi incomparabiliter sunt in maiori numero « quam illi quorum unusquisque habet totam philosophiam; immo pro uno « qui haberet perfectam philosophiam, invenirentur mille quorum nullus ha- « beret eam perfectam; et adhuc, quod plus est, raro invenitur unus solus qui « habeat totam philosophiam. Non ergo sic intelligo philosophiam semper esse « perfectam in maiori parte sui subiecti, sic quod homines quorum quilibet « habet totam philosophiam, sint in maiori numero quam illi quorum neuter « habet illam perfectam; sed sic intelligo, quod in maiori parte hominum phi- « losophia est perfecta, ita quod quilibet illorum habet aliquam partem philo- « sophiae, unus unam, alius aliam, et alius aliam, unam aut plures; et sic in « omnibus illis simul sumptis philosophia est perfecta, et illi sunt maior pars « hominum; pauci enim sunt homines, qui penitus nullam habent partem phi- « losophiae, nec habitum principiorum, nec conclusionum; sed plus sunt qui « habent aliquas partes philosophiae » (*Super libros Arist. de anima*, III, q. 10. Cfr. Br. Nardi, *Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco*, in questo *Giorn.*, 78, 10-20).

(1) *Conv.*, I, 1.
(2) *Conv.*, III, 13.
(3) *Conv.*, III, 15.

Di là del limite che chiude il breve orizzonte della conoscenza umana, vi sono cose che soverchian lo nostro intelletto e lo abbarbagliano, ma che, pur non viste, con tutta fede si credono essere (1). Il desiderio umano, insomma, è inadeguato a comprendere per intero la Verità; e però quell'amoroso uso di sapienza, in cui consiste la filosofia,

> ... massimamente è in Dio, però che in lui è somma sapienza e sommo amore e sommo atto; che non può essere altrove, se non in quanto da esso procede... Ne le altre intelligenze è per modo minore, quasi come druda, de la quale nullo amadore prende compiuta gioia, ma nel suo aspetto contentan la sua vaghezza (2).

Ma benchè la mente dell'uomo sia inadeguata a comprendere la verità assoluta, pure in qualche modo l'intravede; e da questo confuso intravedere, che è consapevolezza dei propri limiti naturali, nasce la persuasione che

> ... ogni miracolo in più alto intelletto puote avere ragione, e per conseguente puote essere. Onde la nostra buona fede ha sua origine; da la quale viene la speranza [che è] lo proveduto desiderare; e per quella nasce l'operazione de la caritade. Per le quali tre virtudi si sale a filosofare a quelle Atene celestiali, dove li Stoici e Peripatetici e Epicurii, per la l[uc]e de la veritade etterna in uno volere concordevolmente concorrono (3).

Dai passi del *Convivio*, qui riferiti, si raccoglie, se non erro, che la Filosofia di cui è simbolo poetico la Donna Gentile, non è propriamente la philosophia, in quanto si distingue scolasticamente dalla theologia, la scienza umana, cioè, in contrapposizione colla dottrina rivelata. La Sapienza, come Dante la concepisce in questo primo periodo del suo svolgimento filosofico, rappresentato dal *Convivio*, è, da una parte, la *θεῖα τῶν ἐπιστημῶν* d'Aristotele (4), la conoscenza delle cose umane e

---

(1) *Conv.*, III, 15.
(2) *Conv.*, III, 12.
(3) *Conv.*, III, 14; cfr. *ib.*, 7.
(4) *Methaph.*, I, 2; cfr. Averroè, *ib.*, comm. 11 (citato).

e divine di Cicerone (1), la filosofia come la intende e la rappresenta Boezio (2); dall'altra, invece, è la Sapienza dei libri salomonici, il Logo del Vangelo giovanneo, per mezzo del quale Iddio fece tutte le cose, e che avendo acconciato e ordinato in principio il processo dell'uomo, poichè questo ebbe smarrita la retta via, venne a lui in similitudine umana, per raddrizzare il suo cammino (3). Anzi che distinte, la ragione e la fede, la filosofia e la teologia, sono, nel *Convivio*, continuamente confuse tra loro e formano in fondo una cosa sola. Per questo la Filosofia appare cosa visibilmente miracolosa (4), perchè « esso Dio, che dà l'essere a costei, per caritade de la sua per- « fezione infonde in essa de la sua bontade oltre li termini « del debito de la nostra natura » (5); per questo si dice ancora che il naturale appetito d'animo che i greci chiamano *ὁρμή*, da la divina grazia surge (6); e la natural semenza, che Dio depone nell'anima nell'atto della creazione di questa, è identificata coi teologici sette doni dello Spirito Santo (7); per questo, infine, nella stessa ragione è il germe della fede, della speranza e della carità (8).

Un audace passo innanzi, nello svolgimento del pensiero filosofico di Dante, è segnato dalla *Monarchia*. Mentre l'uomo politico cercava un concetto che giustificasse la tesi a lui cara, dell'indipendenza dell'autorità imperiale da quella della Chiesa, gli balenava alla mente la distinzione fra il destino naturale dell'uomo e quello soprannaturale, tra la ragione e la fede. Il destino naturale dell'uomo si compie col raggiungimento della felicità in questo mondo, « que in operatione proprie vir-

(1) *Tusc.*, IV, 57.
(2) Cfr. R. Murari, *Dante e Boezio*, Bologna, Zanichelli, 1905, p. 339.
(3) *Conv.*, III, 15.
(4) *Conv.*, III, 7.
(5) *Conv.*, III, 6.
(6) *Conv.*, IV, 22.
(7) *Conv.*, IV., 21.
(8) *Conv.*, III, 14.

« tutis consistit »; mentre il destino soprannaturale assegna ai mortali una felicità nell'altro mondo, « que consistit in frui- « tione divini aspectus, ad quam propria virtus ascen- « dere non potest, nisi lumine divino adiuta » (1). Al conseguimento della beatitudine naturale « per phyloso- « phica documenta venimus », basta, cioè, la potenza della ragione umana, « que per phylosophos tota nobis innotuit »; mentre per raggiungere la beatitudine eterna occorrono i documenta spiritualia o revelata « que humanam naturam « transcendunt » (2).

Ma poichè, nel *Convivio*, Dante aveva riconosciuto che solo pochi in questa vita, per mal camminare, compiono la giornata, e indotto, d'altra parte, dal pensiero che la natura non può aver messo indarno nell'uomo il desiderio della perfezione, egli ritenne che, se alla piena attuazione dell'intelletto umano in ogni momento non è sufficiente l'individuo isolato, basta invece l'umanità intera nel suo complesso, l'humana civilitas, da cui l'individuo non può essere violentemente avulso (3). Coll'assegnare all'humana civilitas un proprio destino naturale, diverso da quello soprannaturale, col distinguere i documenta phylosophica dai documenta revelata, e col fondare su questa distinzione l'indipendenza del potere civile da quello ecclesiastico, Dante veniva implicitamente a proclamare l'autonomia e i diritti della ragione di fronte alla fede e ad accostarsi alla teoria della duplice verità professata dagli averroisti del suo tempo. E all'averroismo, infatti, egli aveva chiesto il concetto filosofico per dimostrare l'unità organica dell'humana civilitas, come tutto inscindibile (4).

---

(1) *Mon.*, III, 16 [15]. La duplice beatitudine di cui si parla nel *Convivio*, II, 5, non è se non la distinzione aristotelica della vita contemplativa e attiva (cfr. *Eth. Nicom.*, X, 7-8 e I, 7), la quale si fonda sull'altra distinzione dell'intelletto speculativo e pratico.

(2) *Mon.*, III, 16 [15].

(3) *Mon.*, I, 3 [4].

(4) Cfr. Br. Nardi, *Il concetto dell'Impero*, etc., p. 14-24.

Colla *Monarchia* il canto virgiliano, del quale Dante si era dilettato fin dalla sua giovinezza e che aveva bevuto coll'anima sitibonda di poesia, acquistava un significato nuovo, più profondo e più umano, un significato politico e filosofico; e Virgilio, cantore di quell'Impero che è fondato sui documenta philosophica, si delineava già alla sua mente come simbolo e personificazione della ragione umana tutta spiegata nei libri dei filosofi. Così il *Convivio* restava, anche idealmente, interrotto; e il simbolo della Donna Gentile doveva svanire, per dar luogo ai due simboli gemelli di Virgilio e di Beatrice (1).

Ma aveva già scritta la conclusione al terzo libro del trattato politico, quando, nel rileggere l'ultimo capitolo e riflettendo intorno all'asserita distinzione del destino naturale da quello soprannaturale, e all'indipendenza, che ne risultava, dell'Impero dal Papato, Dante stesso cominciò ad accorgersi quanto fosse ardita, teologicamente, la sua tesi; e cercò di moderarne e attenuarne il significato troppo risoluto:

> Que quidem veritas ultime questionis non sic stricte recipienda est... cum mortalis ista felicitas quodam modo ad immortalem felicitatem ordinetur (2).

Con questa restrizione e con quel quodammodo ha principio un terzo periodo nello svolgimento filosofico del Poeta: quello della *Commedia*. Nel poema sacro, i rapporti tra scienza e fede sono ristabiliti in conformità del concetto scolastico: la filosofia ritorna ancilla theologiae, e Virgilio diventa messo ed araldo di Beatrice. È il momento quando Dante, concepito il disegno generale della *Commedia*, rivolse verosimilmente la sua attenzione, per attuarlo, ai problemi teologici. E nella meditazione sui trattati di filosofia e di teologia, egli dovette sentir rinascere nella sua coscienza l'antico conflitto fra la ragione umana e la fede, e tentar di risolverlo.

---

(1) *Ibid.*, p. 43 ss.
(2) *Mon.*, III, 16 [15].

7. — Il problema dei rapporti fra la ragione e la fede, tra la filosofia e la teologia, ha la sua ragion d'essere e il suo significato nelle contingenze storiche dalle quali fu determinato. La primitiva predicazione cristiana era cominciata con un profondo disprezzo verso la vana scienza e la filosofia dei pagani. E quando i Padri dovettero pur giovarsi delle vecchie dottrine filosofiche della Grecia per formulare le nuove credenze, le considerarono piuttosto come frantumi dispersi di un'antica rivelazione divina, la quale si era andata oscurando col rimbarbarire dell'umanità, che come conquiste della ragione umana. Se vi fu, così, un conflitto fra la verità cristiana e le dottrine etniche che non rispondevano più ai bisogni e alle aspirazioni dell'umanità, i Padri non avvertirono e non potevano avvertire un problema di rapporti fra cose che si escludevano. Il problema sorse invece quando la dispregiata sapienza dell'antichità greca risollevò la testa e, per mezzo degli Arabi, penetrò nell'occidente latino, ove determinò quella profonda crisi del pensiero teologico, che tutti i dottori dei secoli XIII e XIV si affannarono in qualche modo a risolvere. Le traduzioni che si fecero, prima dall'arabo e poi dal greco, in questo fecondo periodo della cultura umana, misero di fronte il pensiero greco-arabico e quello cristiano. Fu merito degli Scolastici di non disconoscere i legittimi diritti della scienza profana che, sconfitta un tempo dalla predicazione evangelica, si offriva ad una nuova tenzone, e corazzata di una ricca enciclopedia ostentava, ai popoli cristiani dell'occidente, digiuni di scienza, le sue conquiste nel dominio della natura, faceva pompa delle sue conoscenze fisiche, matematiche ed astronomiche, e si gloriava di avere a sua portata i mezzi per domare le forze cieche degli elementi. Ma col riconoscere i diritti della scienza greco-arabica, il pensiero cristiano entrava in una fase nuova della sua storia: fu in questo momento che cominciò a distinguersi la ragione dalla fede, la filosofia dalla teologia.

Si chiamò theologia l'intuizione cristiana della vita e del mondo, basata sulla predicazione evangelica e dai Padri elabo-

rata in sistema dogmatico. All'opposto, alle dottrine derivate da Aristotele, il philosophus per antonomasia, e dai suoi continuatori ed esegeti, si riserbò il nome di philosophia. Ma la filosofia veniva, così, intesa in un senso restrittivo; essa non abbracciava tutto quanto il pensiero della nuova civiltà cristiana medievale, ma solo una parte di esso; quella parte rappresentata appunto dalla scienza greco-arabica, quella scienza che aveva esplorato tanti dominî rimasti sconosciuti fino allora ai popoli dell'occidente latino. Fuori della filosofia così restrittivamente intesa, rimanevano i dommi e le credenze cristiane, tutta insomma l'esperienza religiosa di dodici secoli (1). E anche questa era pur filosofia, sebbene non le si desse questo nome; anzi la vera filosofia, cioè il pensiero creatore di quella civiltà che si era sviluppata dal Cristianesimo.

Ma la distinzione stessa, tra fede e ragione, teologia e filosofia, esigeva che un termine di ciascuno di questi binomî si subordinasse l'altro. Nè la ragione e la filosofia potevano rimanere assolutamente indipendenti dalla fede e dalla teologia, nè queste da quelle. Un dualismo siffatto è assurdo, perchè distruggerebbe l'unità dello spirito. Anche la cosiddetta teoria della duplice verità, professata dagli averroisti, non giunse mai a realizzare nella storia del pensiero questo assurdo. Essa, anzi, fu ora tendenza fideistica e scettica a deprimere la ragione, che si diceva impotente a giustificare le verità di fede; ora negazione larvata dei dommi religiosi; ora dichiarazione d'incompetenza in materie teologiche, da parte di chi, occupato dai problemi speciali delle singole scienze, e intento a risolverli coi metodi propri di queste, si sentiva davvero incompetente in fatto di teologia, ed era costretto continuamente a far riserve sulla portata delle teorie filosofiche che potevano offendere le verità religiose. Ma sincera e coerente professione di fede in una doppia verità non vi fu mai, perchè è assurdo che vi fosse.

---

(1) Cfr. Br. Nardi, *Intorno alle dottrine filosofiche di Pietro d'Abano*, Milano - Roma - Napoli, Albrighi, Segati e C., 1921, pp. 33-35 e 48-50.

Dei due termini del binomio ragione e fede, quello subordinato fu naturalmente il primo, la ragione. La filosofia fu accolta dai teologi come ancella della teologia: philosophia ancilla theologiae. Tuttavia il concetto della subordinazione non infirmò quello della distinzione. La philosophia humana ebbe per oggetto le cose create, studiate nella loro intrinseca natura e nelle loro naturali proprietà; e per mezzo di esse risaliva alla Causa Prima dell'ordine cosmico. La theologia invece, ossia la doctrina fidei christianae, considerava gli esseri creati in quanto sospesi alla libera volontà creatrice, e in quanto risulta in essi una somiglianza o vestigio della natura divina e sono ordinati a Dio come a fine ultimo di tutte le cose. Spartitosi il dominio delle proprie ricerche, il filosofo e il teologo seguivano ciascuno un proprio e diverso metodo d'indagine, un diversus cognoscendi modus: l'uno traeva le sue dimostrazioni ex propriis rerum causis, e si basava sull'esperienza sensata, secondo che le verità filosofiche sunt cognoscibilia lumine naturalis rationis; l'altro, invece, muoveva dall'esperienza religiosa di dodici secoli di Cristianesimo e dalla parola rivelata (1). Fermato il concetto della distinzione e della subordinazione, filosofia e teologia si erano ormai indissolubilmente saldate nello spirito del medioevo, di guisa che la vera Filosofia di questo periodo storioo, non era più la vecchia philosophia aristotelica e neppure la theologia dei Padri della Chiesa, ma l'una cosa e l'altra insieme, anzi l'una nell'altra insieme, cioè l'esperienza cristiana compenetrata dello spirito filosofico dell'aristotelismo. Ancilla theologiae, la philosophia era diventata un'ancella indispensabile alla sua signora per tre versi:

> Primo, ad demonstrandum ea quae sunt praeambula fidei, ut ea quae naturalibus rationibus de Deo probantur, ut Deum esse, Deum esse unum, et huiusmodi, vel de Deo, vel de creaturis in philosophia probata,

---

(1) Thomae Aq., *Contra gent.*, II, 4; *S. th.*, I, q. 1, a. 1, ad 2.

quae fides supponit. Secundo, ad notificandum per aliquas similitudines ea quae sunt fidei. ... Tertio, ad resistendum his quae contra fidem dicuntur, sive ostendendo ea esse falsa, sive ostendendo non esse necessaria (1).

Il teologo medievale, prima di prestar fede alla parola rivelata, chiede le credenziali al messo divino, e la ragione deve dirgli se queste credenziali sono, o no, autentiche. La ragione, insomma, deve controllare la veracità del rivelante e stabilire la razionalità della fede; ed anche quando ha accolto la parola divina, il teologo non si rassegna a credere ciecamente, vuole intendere, in qualche modo, ciò che gli si propone a credere, e chiede soccorso alla ragione, ad notificandum per aliquas similitudines ea quae sunt fidei. Le somme teologiche e i commenti dei dottori scolastici alle *Sentenze* del Lombardo, sono impregnati tutti di metafisica aristotelica e neo-platonica. Mai si è ragionato tanto sul domma cristiano come nella Scolastica: l'ancella s'avvezzò ben presto a farla da padrona!

Ma che cosa è la fede nel pensiero del medio evo cristiano?

> Fede è sustanza di cose sperate
> ed argomento de le non parventi,

risponde Dante, parafrasando, come facevano tutti i teologi del suo tempo, la nota definizione paolina (2). Sustanza, perchè sulla fede si fonda la speranza nella vita futura; argomento, perchè i ragionamenti umani intorno ai misteri della fede si basano sull'assenso prestato alla rivelazione divina:

> le profonde cose
> che mi largiscon qui la lor parvenza,
> a li occhi di là giù son sì ascose,
> che l'esser loro v'è in sola credenza,

---

(1) Thomae Aq., *In Boët. de Trin.*, I, q. 2, a. 3 (In *Opuscoli e testi filosofici*, Bari, Laterza, II, 2, p. 551).

(2) *Hebr.*, XI, 1: « Est fides sperandarum substantia rerum, argumentum « non apparentium ».

sopra la qual si fonda l'alta spene;
e però di sustanza prende intenza.
E da questa credenza ci convene
sillogizzar, sanza avere altra vista;
però intenza d'argomento tene (1).

Ma che cosa può determinare, nel credente, l'assenso di fede? La risposta che Dante e tutta la Scolastica dànno a questa domanda, è un'energica affermazione di misticismo e di sottomissione all'assoluta trascendenza della verità rivelata:

La larga ploia
de lo Spirito Santo, ch'è diffusa
in su le vecchie e 'n su le nuove cuoia,
è sillogismo che la m'ha conchiusa
acutamente sì, che 'nverso d'ella,
ogni dimostrazion mi pare ottusa (2).

Nessun ragionamento umano basterebbe a generare nel credente l'atto di fede, senza la larga ploia dello Spirito Santo. Solo la Sacra Scrittura divinamente ispirata e un abito soprannaturale infuso da Dio, per grazia, nella mente del credente, possono piegare la ragione umana ad assentire alle verità rivelate.

In siffatta dottrina parrebbe che la ragione umana fosse senz'altro annullata, e che una forma di scetticismo radicale si annidasse in fondo all'anima del teologo. Ma ecco che la ragione umiliata risolleva subito il capo. Se la parola e l'autorità di Dio rivelante sono il motivo formale che cattivano l'intelletto del credente, come potrà questi sapere che le vecchie e le nuove cuoia contengono la divina favella? Il teologo risponde:

La prova che 'l ver mi dischiude
son l'opere seguite, a che natura
non scaldò ferro mai nè battè incude (3).

---

(1) *Par.*, XXIV, 61-78.
(2) *Ib.*, 91-96.
(3) *Ib.*, 97-102.

I miracoli e le profezie avveratesi, che hanno accompagnato e seguito la Rivelazione divina, sono le prove indubbie dell'autenticità di questa. Ma un nuovo e più grave dubbio sorge nell'animo del teologo: E chi ci assicura che quelle opere, colle quali si pretende di dimostrare l'autorità dei libri sacri, siano davvero accadute, se di esse non abbiamo altra testimonianza che quella dei due Testamenti? Il circolo vizioso è evidente; e il teologo medievale ha studiato troppo bene la sua logica per non vederlo. Ma egli rompe il circolo appellandosi al miracolo permanente dal quale tutti gli altri miracoli son confermati e nel quale tutti si assommano e si perpetuano:

> Se 'l mondo si converse al cristianesmo
> ... sanza miracoli, quest'uno
> è tal che li altri non son il centesmo (1).

Così aveva già argomentato anche Agostino:

> Si per Apostolos Christi, ut eis crederetur resurrectionem atque ascensionem praedicantibus Christi, etiam ista miracula facta esse non credunt, hoc unum grande miraculum sufficit, quod eis terrarum orbis sine ullis miraculis credidit (2).

La realtà viva del Cristianesimo, che aveva trasformato il mondo pagano, e creata sulle rovine di questo una civiltà nuova, la loro stessa esperienza cristiana, insomma, costituisce per Agostino come per Dante il miracolo dei miracoli e l'argomento decisivo per dimostrare la veracità della parola rivelata. La fede non è altro che il riconoscimento della forza operosa della dottrina cristiana nella realtà viva della storia; un'esperienza sulla quale lo spirito del teologo si ripiega, per illuminarla e comprenderla.

Il pensiero che vuol prender chiaro possesso di sè, non comincia mai col far *tabula rasa* della sua esperienza precedente,

(1) *Ib.*, 106-108.
(2) *De Civit. Dei*, XXII, 5. Cfr. Thom. Aq., *Contra gent.*, I, 6.

chè altrimenti dovrebbe cominciare dal nulla e costruire sul vuoto. La fede è l'aurora della scienza. Prima che il giorno chiaro del concetto filosofico risplenda, spunta tra le nebbie dei fantasmi mattutini una luce crepuscolare, incerta e confusa. La prima verità che la mente umana, inconscia della sua attività creatrice, intravede, non si distingue ancora da quei fantasmi, e prende aspetto di rivelazione. È la fase mistica che lo spirito attraversa prima di giungere alla coscienza riflessa di sè: l'anima crede ingenuamente e adora. Poscia, la mente umana, che non può appagarsi del mito, cerca di approfondire l'oggetto della sua fede, distingue, a poco a poco, il pensiero dall'immagine fantastica, e s'avvia verso la piena consapevolezza di sè e verso l'assoluta razionalità.

A questa meta nè Dante, nè alcuno dei filosofi medievali giunsero, nè potevano giungere. Pure son essi che il misticismo della fede cristiana hanno cominciato a risolvere in concetti razionali. E non solo Virgilio serve di guida a Dante fra le tenebre e i sinistri bagliori dell'inferno cristiano, ma una serena luce filosofica illumina anche le sfere del paradiso. E giunto nel cospetto di Dio, il Poeta non s'inabissa nella Luce Eterna fino a perdersi in essa e a dimenticarsi; egli avverte la sua fatica per discernere, ma pur discerne e distingue:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna;
sustanze e accidenti e lor costume... (1)

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume, parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;
e l'un da l'altro, come iri da iri
parea reflesso, e 'l terzo parea foco
che quinci e quindi igualmente si spiri (2).

(1) *Par.*, XXXIII, 85-88.
(2) *Ib.*, 115-120.

Anzi che colla immediata intuizione dei mistici, Dante contempla Dio attraverso la lente di quei concetti filosofici, che eran serviti alla teologia cristiana per intendere e definire i misteri dell'unità e della vita divina.

II.

Il linguaggio.

Sommario: 1. Il pensiero di Dante e la filosofia del linguaggio. — 2. Nomina sunt consequentia rerum. — 3. Il latino e il Volgare secondo il *Convivio*. — 4. Superamento del pregiudizio intorno alla superiorità del latino sul Volgare. Il concetto della naturale variabilità delle lingue, secondo il *De vulgari eloquentia*. — 5. Natura del linguaggio. Rapporto fra il segno sensibile e il concetto della mente. — 6. La nuova lingua d'Italia. — 7. Sviluppo definitivo del pensiero dantesco e superamento del pregiudizio sull'incorruttibilità della lingua primitiva.

1. — Un problema del linguaggio in sè e per sè Dante non se lo pose mai. Ma la sua esperienza linguistica e l'attenzione rivolta al sorgere del Volgare italiano dovevano necessariamente condurlo, e lo condussero, ad elaborare alcuni concetti che son parsi, a buon diritto, quel che di meglio seppe darci su questo argomento la filosofia medievale. È sembrato però ad altri, che lo svolgimento del pensiero dantesco, anzi che rivelarsi perfettamente lineare, mostri non poche discontinuità e proceda non senza titubanze e pentimenti. Come vedremo, quelle discontinuità non sono che apparenti: una linea logica nettamente definita e una profonda coerenza legano tra loro il primo trattato del *Convivio*, i capitoli introduttivi del *De vulgari eloquentia* e i noti versi del canto XXVI del *Paradiso*. Se alcune opinioni prima accettate dal Poeta, sono state poi rifiutate da lui, più che di successivi mutamenti di pensiero, si tratta del lento maturare di un'idea feconda la quale doveva fatalmente operare lo sgretolamento di pregiudizi tradizionali.

2. — Il primo fugace accenno ad una teoria del linguaggio si è voluto scorgere nel detto citato nella *Vita Nuova*:

... lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: Nomina sunt consequentia rerum (1).

Ma questo accenno, fatto occasionalmente, ha una assai scarsa importanza, giacchè tutto quello che si è preteso di scorgervi, e segnatamente una traccia di dottrina platonica, è un'evidente supervalutazione e uno stiracchiamento del suo significato. Non è nota la fonte dalla quale Dante derivò il motto da lui citato: ma qualunque ne fosse il senso nell'autore dal quale Dante lo trasse, è chiaro che esso, così come suona, può avere un significato perfettamente aristotelico. Chè, anche per Aristotele, i nomi, sia che risultino direttamente dalla natura delle cose, o che invece siano imposti ad placitum, son pur sempre segni e similitudini delle cose. È vero che, per lo Stagirita, le parole esprimono immediatamente le passiones dell'animo e gli intellectus; ma gl'intellectus sono similitudines rerum, poichè la forma, che è nell'anima, l'esse intentionale, secondo la dottrina gnoseologica dell'aristotelismo, è prodotto e conseguenza della forma effettiva delle cose, dell'esse reale. Le parole, quindi, mediatamente o immediatamente, per natura o ad placitum, son conseguenza delle naturali proprietà delle cose reali, a significare le quali sono ordinate. E tal dottrina è comune a tutti gli Scolastici. Tommaso la riassume brevemente così:

Secundum Philosophum, voces sunt signa intellectuum, et intellectus sunt rerum similitudines; et sic patet quod voces referuntur ad res significandas mediante conceptione intellectus (2).

---

(1) *Vita Nuova*, XIII.
(2) *S. th.*, I, q. 13, a. 1.

Sunt omnia nomina imposita ad significandum speciem rei creatae; ... quaecumque nomina proprietates rerum designant (1).

Nomina respondent rebus (2). Nomina imponuntur rebus, ex proprietatibus earum sumpta (3).

E Alberto Magno:

Per hoc quod (voces) notae sunt passionum quae ex intentionibus rerum causantur in anima, habetur quod non sunt primo notae rerum, sed potius primo sunt notae similitudinum quae sunt in anima et per similitudines istas ad res referuntur. Et in hoc differunt notae hic consideratae, a consideratione grammatici, qui considerat voces istas secundum quod sunt signa rerum immediate, et ideo dicit quod nomen significat substantiam cum qualitate (4). Logicus autem, quod vox est significativa ad placitum (5).

Ispirandosi a questa dottrina comunemente ammessa, Cecco d'Ascoli diceva,

quod nomina planetarum sunt consequentia rebus, nam Saturnus dicitur a saturitate, etc. (6).

Ciò premesso, possiamo riconoscere anche a questa citazione occasionale della *Vita Nuova*, senza esagerarne il significato, una qualche importanza, come indizio che Dante dovette fermare di buon'ora la sua attenzione sulle discussioni che, intorno alla natura del linguaggio, si facevano nelle scuole di grammatica e di logica, a proposito dei primi capitoli del *Perihermeneias*.

3. — Ma anche questa volta mal s'intenderebbe la dottrina dantesca, se ci limitassimo a metterla in relazione colle opinioni che correvano per le scuole filosofiche. A differenza degli uomini

(1) *Contra gent.*, I, 30.
(2) In II Sent., d. 9, q. 1, a. 4.
(3) *Ib.*, d. 21, q. 2, a. 2.
(4) È la definizione di Prisciano e di Pietro Elia.
(5) *Periherm.*, I, tr. 2, c. 1.
(6) Boffito, *Il « de principiis astrologiae » di Cecco d'Ascoli*, in questo *Giorn.*, Suppl. n° 6, 1903, p. 16.

di scuola, per quanto accolga con riverenza nel suo animo le dottrine tradizionali, Dante ha spesso gli occhi aperti sulla realtà viva che s'agita e ferve intorno a lui, e la coglie nella sua palpitante immediatezza. Al cimento della sua immediata esperienza, egli pone allora i concetti tradizionali, che dal contatto col reale escono profondamente modificati, trasformati e talvolta superati.

E di quel che fosse la vivace natura dinamica di una lingua, egli aveva davvero un'esperienza che mancava ai commentatori scolastici di Aristotele. Racchiusi entro una cerchia aristocratica di studî aridi, questi discutono con sottigliezza intorno a formule la cui logica astratta assai di rado ha presa sulla vita, e rimangono estranei allo svilupparsi della nuova coscienza popolare che lotta e s'afferma nell'àmbito del comune. E mentre si esprimono nel loro barbarico latino, irto di espressioni e vocaboli convenzionali, sembrano ignorare e disprezzano la lingua viva delle folle, il Volgare. Creato dell'anima popolana delle borghesie comunali, il Volgare ne rispecchiava, assai meglio del latino, i sentimenti, e poco a poco era divenuto, nel Dugento, l'unico strumento espressivo di cui il popolo sapesse servirsi nelle contese politiche e religiose e quando voleva dare sfogo all'anima bisognosa di cantare. E dal popolo eran sorti trovatori e novellieri, che alla nuova lingua avevano impresso forme di gentilezza e di bellezza artistica. Prima ch'ei frequentasse le scuole de' religiosi e de' filosofanti e ne imparasse l'arido e astruso linguaggio, Dante s'era dilettato dei canti dei trovatori volgari, e con alcuni di questi aveva stretto di buon'ora rapporti di amicizia, ed aveva egli stesso cantato d'amore in soavi rime, nelle quali l'accento della lingua materna acquistava, pur attraverso imitazioni e modi convenzionali, quella così dolce armonia che attirò l'attenzione sul giovanissimo poeta e gli procacciò ben presto un posto distinto fra i rimatori del dolce stil nuovo.

Nella gara fra le diverse scuole, in ognuna delle quali prevalevano accenti e maniere dialettali, proprie delle diverse regioni italiane, spinto dal sentimento che accompagnava il tra-

vagliato formarsi della coscienza nazionale delle genti d'Italia, fu condotto a porsi il problema del Volgare illustre, che, nato dall'anima del popolo e perfezionato dai poeti, potesse sostituire il latino accademico, come espressione viva dell'arte e della scienza, a quel modo che già l'aveva ormai sostituito nella trattazione dei pubblici negozî nelle assemblee popolari dei comuni.

Il primo trattato del *Convivio* versa tutto quanto intorno a questo problema. Accingendosi a fornire un'interpretazione allegorica di alcune canzoni d'amore e a stenderne un commento dottrinale per la gente colta del popolo, che non intendeva il latino delle scuole filosofiche (1), l'autore si trovò di fronte all'inveterata consuetudine, la quale non tollerava altra lingua, per le trattazioni dotte, fuori del latino e del francese, e sentì il bisogno di purgare la sua opera da questa macchia, dell'essere il suo commento volgare e non latino. Nel fare la sua difesa, egli argomenta scolasticamente, servendosi dei ben noti procedimenti logici, irti di sottili distinzioni e suddistinzioni, che usavano allora. Ma chi non si adonta di questo formalismo della superficie e cerca anzi di penetrar nell'intimo del ragionamento, scopre, sotto l'arida scorza dei sillogismi, un sentimento mal represso e concitato, che spinge il poeta fiorentino a sciogliere un inno alla vivace bellezza del nascente Volgare, di cui egli insieme alla sua gente si sente creatore ed artefice.

Pure il dissidio tra le caute forme raziocinative e il prorompente sentimento della bellezza del nascente Volgare, come libera ed immediata espressione dell'anima di una gente nuova, rivela un più profondo dissidio fra un concetto che comincia appena ad affermarsi nell'animo dell'autore, e un pregiudizio scolastico dal quale la sua mente tenta invano di liberarsi. Il loico non ha ancora trovato, in lui, la formula razionale per giustificare filosoficamente quello che già intuiva il poeta. Il poeta possedeva già chiaro il senso dell'immediata e perfetta corrispondenza tra l'espressione volgare e i sentimenti dell'anima del popolo, e

(1) *Conv.*, I, 8.

avvertiva come fosse impossibile di sostituire all'espressione volgare, creata insieme all'immagine fantastica e palpitante di passione, la fredda espressione latina. Il latino è, per Dante poeta, una lingua morta e incapace, per ciò stesso, di esprimere adeguatamente i sentimenti sempre nuovi ed originali che fremevano nell'anima di un popolo nuovo.

Questo egli vuol dire, senza dubbio, quando si accinge a provare che il latino non potrebbe essere nè conoscente, nè obediente al Volgare nel commento delle canzoni concepite e scritte nella nuova lingua (1). Non conoscente e non obbediente, perchè i sentimenti e le immagini, che via via s'incarnano nelle espressioni linguistiche di ciascun popolo, e fanno con queste un tutto inscindibile, son qualche cosa di determinato, di vivo, di sempre nuovo, possiedono un'individualità originale, alla quale non potrà mai adattarsi perfettamente nessun'altra espressione nata per significare modi di sentire e di concepire del tutto diversi. I sentimenti della nuova anima del popolo italiano, dai quali è stata foggiata l'espressione volgare, non potrebbero, dunque, esser noti se non vagamente e in genere, ad un linguaggio che le regole grammaticali hanno fissato in un'astratta, immobile e superba rigidità (2).

Da questa profonda intuizione, deriva l'altra, non meno acuta e geniale, dell'impossibilità di tradurre o transmutare una espressione linguistica per legame musaico armonizzata, in un'altra, sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia (3).

Eppure, non ostante questa lucida intuizione del poeta, il filosofo rimaneva ancora impigliato nel vecchio pregiudizio, derivatogli dalla famigliarità coi grammatici, e riconosceva al latino una certa superiorità sul Volgare, per nobiltà, per virtù, per bellezza (4). Se non che le tre ragioni addotte per giustificare

(1) *Conv.*, I, 6-7.
(2) *Id.*, I, 5.
(3) *Id.*, I, 7.
(4) *Id.*, I, 5.

questo pregiudizio, dovevano apparire debolissime allo stesso autore del *Convivio*.

La prima, infatti, la quale vorrebbe rivendicare la maggior nobiltà del latino, « perchè lo latino è perpetuo e non corrut- « tibile, e il Volgare è non stabile e corruttibile » (1), non solo è una lambiccata ragione d'analogia desunta dalla metafisica aristotelica, ma in fondo viene a dire che il latino è una lingua morta, e che la sua nobiltà gli verrebbe proprio dall'essere lingua morta!

La seconda ragione, che il latino è più virtuoso del Volgare, « con ciò sia cosa lo latino molte cose manifesta concepute « ne la mente, che lo Volgare far non può » (2), ha solo un valore contingente e limitato, per l'uso di bandire il Volgare dalle scuole filosofiche e teologiche, onde pareva ai dotti che esso non potesse piegarsi ad espressione scientifica. Quanto siffatto argomento dovesse convincere Dante, lo dimostra il fatto che egli stesso lo confuta coll'accingersi a scrivere il suo commento volgare, per apparecchiare un generale convivio, nel quale si propone di spezzare a li miseri il pane della scienza (3).

La terza ragione, che il latino è sovrano per bellezza, « però « che lo Volgare seguita uso, e lo latino arte » (4), si fonda su un concetto ancora oscuro di ciò che Dante ora chiama arte, ma più tardi gli parrà invece artificio grammaticale.

Ma il dissidio che si annida nella coscienza dell'autore del *Convivio*, sarà risolto ben presto non appena il filosofo avrà trovata la formula adeguata per definire quello che il poeta già intuiva; quando il fatto della variabilità dei linguaggi, già costatato nel *Convivio*, darà luogo al concetto del naturale e necessario variare di essi.

---

(1) *Conv.*, I, 5.
(2) *Ib.*
(3) *Conv.*, I, 1.
(4) *Id.*, 1, 5.

4. — Nel capo V del primo trattato del *Convivio*, parlando della instabilità e corruttibilità delle lingue volgari, Dante c'informa come avesse già in animo di scrivere un libro di Volgare Eloquenza. Quando i primi capitoli di quest'opera furono stesi, la dottrina del *Convivio* era già sboccata, come doveva accadere, nella filosofia del linguaggio. Condotto a meditare sui trattati scolastici, nella meditazione Dante riuscì a spogliarsi del pregiudizio che gli aveva fatto ritener più nobile il latino del Volgare. Ecco come ben diversamente si esprime ora:

... vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes adsuefiunt ab adsistentibus, cum primitus distinguere voces incipiunt: vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus, quam sine omni regula, nutricem imitantes, accipimus. Est et inde alia locutio secundaria nobis, quam Romani gramaticam vocaverunt (1). Hanc quidem secundariam Greci habent et alii, sed non omnes. Ad habitum vero huius pauci perveniunt, quia non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa. Harum quoque duarum nobilior est vulgaris, tum quia prima fuit humano generi usitata, tum quia totus orbis ipsa perfruitur, licet in diversas prolationes, et vocabula sit divisa; tum quia naturalis est nobis, cum illa potius artificialis existat. Et de hac nobiliori nostra est intentio pertractare (2).

Per mettere d'accordo il concetto qui espresso con quello del *Convivio*, si è pensato che Dante abbia in mente non tanto il particolare Volgare italiano, quanto piuttosto la naturale facoltà di parlare, anteriore alle regole del linguaggio grammaticale (3). Quasi che questa naturale facoltà potesse concepirsi non attuata

---

(1) Per il significato della parola gramatica, cfr. *Conv.*, I, 11: « Contra « questi cotali grida Tullio, ... però che al suo tempo biasimavano lo latino « romano e commendavano la gramatica greca ».

(2) *De vulg. el.*, I, 1.

(3) Intorno a questa e ad altre opinioni e congetture di dantisti, cfr. gli indici al *Bull. Soc. dant. ital.*, alla parola: *Eloq.* (*De vulg.*), I, 1. Per evitare la prolissità e a scanso di distrazioni, ho omesso di discutere le predette opinioni, troppo distanti dal punto di vista accettato da me e, assai prima, dallo Scartazzini, *Prolegomeni*, p. 343.

in qualche determinata forma espressiva, e Dante non si accingesse a trattare del Volgare italiano! Il vero si è, che la viva intuizione, che l'autore del *Convivio* aveva della forza espressiva e della bellezza della lingua materna, si è trasformata nel *De vulgari eloquentia*, in un concetto razionale. In questo nuovo concetto il linguaggio apparisce mutevole di sua natura, perchè mutevole è l'indole e il carattere dell'uomo:

Dicimus ergo quod nullus effectus superat suam causam in quantum effectus est, quia nichil potest efficere quod non est. Cum igitur omnis nostra loquela, preter illam homini primo concreatam a Deo, sit a nostro beneplacito reparata post confusionem illam que nil fuit aliud quam prioris oblivio, et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest; sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet ... (1). Si ergo per eandem gentem sermo variatur, ut dictum est, successive per tempora, nec stare ullo modo potest, necesse est ut disiunctim abmotimque morantibus varie varietur, ceu varie variantur mores et habitus, qui nec natura nec consortio firmantur, sed humanis beneplacitis localique congruitate nascuntur (2).

L'inalterabilità della Grammatica, all'opposto, appare ora come qualcosa di artificiale e di convenzionale:

Hinc moti sunt inventores gramatice facultatis: que quidem gramatica nichil aliud est quam quedam inalterabilis locutionis idemptitas diversis temporibus atque locis. Hec, cum de comuni consensu multarum gentium fuerit regulata, nulli singulari arbitrio videtur obnoxia, et, per consequens, nec variabilis esse potest (3).

La Grammatica, col fissare l'espressione linguistica e col renderla inalterabile, arresta in qualche modo il corso della natura e ci dà, come risultato, una lingua morta. Tanto vero che,

---

(1) *De vulg. el.*, I, 9.

(2) *Ib.* Ruggero Bacone, *Opus tertium* (ed. Brewer, London, 1859), c. 37, p. 120: « Secundum ... diversitatem locorum in complexione diversificantur res « in complexionibus, et homines in artibus, et scientiis, et linguis, et negotiis et moribus, ut videmus oculata fide, secundum diversitatem regionum ».

(3) *De vulg. el.*, I, c. 9.

secondo Dante, essa serve appena a farci conoscere il pensiero e le azioni degli antichi che la crearono, e di coloro che, per esser troppo diversi da noi per la diversità di luoghi e di costumi, si contentano, per aprirci il loro pensiero, di una lingua formata di espressioni che ignorino quelle naturali diversità, esprimibili solo nel volgare proprio di ciascun popolo:

Adinvenerunt ergo illam [gramaticam], ne, propter variationem sermonis arbitrio singularium fluitantis, vel nullo modo, vel saltem imperfecte antiquorum attingeremus auctoritates et gesta, sive illorum quos a nobis locorum diversitas facit esse diversos (1).

Lo svolgimento del pensiero di Dante è, dunque, evidentissimo. Prima aveva detto che il « Volgare seguita uso e lo latino arte »; ora, invece, che il Volgare seguita la natura, e la grammatica l'artificio e la convenzione. Prima scorgeva solo il fatto del variare delle lingue; ora, invece, meditando su Aristotele, ne vede la ragione e ne afferma la naturale necessità.

5. — Ma che cosa è il linguaggio? È l'insieme dei segni espressivi degli intellectus o conceptiones della mente. Palesare i concetti dell'animo per mezzo della parola, non è proprio se non dell'uomo. Contrariamente all'opinione di san Tommaso e della maggior parte degli Scolastici, Dante nega agli angeli la facoltà di parlare. Le sostanze puramente spirituali sono del tutto trasparenti le une alle altre e, quindi, non hanno bisogno di rivelarsi qualcosa che loro resti celato:

Si etenim perspicaciter consideramus, quid, cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud, quam nostre mentis enucleare aliis conceptum. Cum igitur angeli ad pandendas gloriosas eorum conceptiones habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus, qua vel alter alteri totaliter innotescit per se, vel saltem per illud fulgentissimum speculum in quo cuncti representantur pulcerrimi

(1) *Ib.*

atque avidissimi speculantur, nullo signo locutionis indiguisse videntur (1).

Nemmeno gli animali inferiori all'uomo parlano. E la ragione che Dante ne adduce, è assai curiosa:

Nam omnibus eiusdem speciei sunt iidem actus et passiones; et sic possunt per proprios alienos cognoscere. Inter ea vero quae diversarum sunt specierum, non solum non necessaria fuit locutio, sed prorsus dampnosa fuisset, cum nullum amicabile commertium fuisset in illis (2).

Posto in mezzo fra gli animali irragionevoli e le pure intelligenze, l'uomo non è retto dal meccanismo degli istinti ciechi, ma dalla libera ragione. Ora la ragione è universale e particolare insieme; perchè, sebbene essa sia accesa nell'uomo dall'unica luce divina che raggia nell'intelletto possibile e vi imprime le forme universali e le prime notizie, comuni a tutte le menti umane (3), tuttavia si diversifica in ogni uomo, mentre si esplica e si svolge, nell'atto di applicarsi alla materia fornita dai sensi e all'azione pratica; cosicchè ogni individuo umano, a cagione delle molteplici diversità che lo distinguono da tutti gli altri, par quasi costituire una specie da sè. Fra gli uomini soltanto era possibile il linguaggio, poichè ciascuno di loro ha davvero qualcosa di nuovo da dire al suo simile; ogni uomo possiede un concetto particolare che l'altro uomo ignora, ma che può comprendere, perchè partecipe della stessa natura

(1) *De vulg. el.*, I, 2. Tommaso d'Aquino (*S. th.*, I, q. 107, a. 1, ad 1; *De verit.*, q. IX, a. 4) nega recisamente che un angelo possa penetrare nel segreto del pensiero d'un altro angelo, senza che questo voglia manifestargli il suo interior mentis conceptus. Ancora più lontano va Duns Scoto (*Oxon.*, II, d. 3, q. 11; d. 9, q. 2), per il quale ogni angelo, oltre la conoscenza innata, acquista notizia di molte cose particolari per via d'esperienza, che resterebbe ignota agli altri angeli ove non venisse palesata per mezzo di un linguaggio loro proprio. Anche il modo col quale Dante spiega come i demoni si palesino reciprocamente la loro perfidia, non è quello dei maggiori teologi del suo tempo.

(2) *De vulg. el.*, I, 2.

(3) *Conv.*, IV, 21; *Purg.*, XVIII, 52-57.

razionale. Ciò che rende possibile la comunicazione delle conceptiones dell'animo, fra gli uomini, è, da una parte, la comune natura razionale, e, dall'altra, il segno sensibile in cui s'incarna il concetto della mente. La parola è la sintesi viva del concetto col segno sensibile; quest'ultimo è veramente parola, in quanto possiede un valore spirituale:

Cum igitur homo non nature instinctu, sed ratione moveatur, et ipsa ratio vel circa discretionem vel circa iudicium vel circa electionem diversificetur in singulis, adeo ut fere quilibet sua propria specie videatur gaudere, per proprios actus vel passiones, ut brutum animal, neminem alium intelligere oppinamur; nec per spiritualem speculationem, ut angelum, alterum alterum introire contingit, cum grossitie atque opacitate mortalis corporis humanus spiritus sit obtentus. Oportuit ergo genus humanum ad comunicandum inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere; quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit: quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere, nec in rationem deponere potuisset. Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur; nam sensuale quid est, in quantum sonus est; rationale vero, in quantum aliquid significare videtur ad placitum (1).

Ma che cosa lega tra loro e salda il signum sensuale col concetto della mente? Abbiamo udito che il suono vocale diventa parola solo « in quantum aliquid significare videtur ad placitum ». L'espressione e il concetto aristotelico dell'imposizione dei nomi ad placitum, entrato di buon'ora, con Boezio, nel pensiero dell'occidente latino, era ormai divenuto comune fra gli Scolastici del tempo di Dante (2). Ma la *συνθήκη* di Aristotele non impedisce a Dante di sostenere che naturale è all'uomo il parlare; e naturale e necessario, inoltre, il successivo variare dei lin-

(1) *De vulg. el.*, I, 3.

(2) P. Rotta, *La filosofia del linguaggio nella Patristica e nella Scolastica*, Bocca, Torino, 1909, p. 186 ss.

guaggi. In che cosa consiste, dunque, per Dante questa *συνθήκη* o beneplacito? Evidentemente nell'attribuire al suono vocale un valore spirituale di segno, che per sè non avrebbe. Già sappiamo che la ragione, la quale si esprime per mezzo del linguaggio, è la ragione umana che si diversifica nei singoli individui per mezzo della discrezione, del giudizio e dell'elezione, quella ratio inferior, insomma, che sta in continuo contatto e si applica alla materia fornitale dai sensi. L'atto dell'intendere umano non si effettua, secondo Aristotele, senza un'immagine sensibile interiore, senza il *φάντασμα* in cui riluce, materiata, l'idea intelligibile (1). Si potrebbe anzi dire, che ad ogni concetto intellettuale corrisponda già il suo segno espressivo nell'immagine fantastica. Ora è appunto l'immagine fantastica, secondo Aristotele, quella che muove il suono vocale e imprime ad esso un significato (2).

Il beneplacito, di cui intende Dante, è il « piacere uman « che rinnovella seguendo il cielo », ossia, in altri termini, quel cumulo di sentimenti e di costumanze che naturalmente e necessariamente variano di età in età, da gente a gente, e perfino da individuo a individuo (per locorum temporumque distantias; ... arbitrio singularium (3)): il beneplacito e l'arbitrio, insomma, non significano altro, se non che l'uomo stesso è artefice del suo linguaggio, ma per impulso della sua stessa natura di animale fornito di ragione e di senso.

6. — Conviene però osservare che, dopo le cose dette, Dante non approfondisce più oltre la quistione generale intorno alla natura del linguaggio in sè. Sotto questo punto di vista, i pochi cenni che se ne hanno nei primi capitoli del *De Vulgari Elo-*

(1) Arist., *De anima*, III, 7-8.

(2) Arist., *De anima*, II, c. 8: *οὐ γαρ πᾶς ζῴου ψόφος φωνή, ... ἀλλὰ δεῖ ἔμψυχόν τε εἶναι τὸ τύπτον καὶ μετὰ φαντασίας τινός· σημαντικὸς γὰρ δή τις ψόφος ἐστὶν ἡ φωνή*. Cfr. Averroè, *ib.*, comm. 90; Alberto Magno, *De anima*, II, tr. 3, c. 22.

(3) *De vulg. el.*, I, 9.

quentia, sono ben poca cosa in confronto del molto che si trova nei trattati di filosofia e di teologia del tempo. Anche questa volta egli mostra di non avere il gusto delle sottili e astratte discussioni teoriche le quali sien fine a se stesse. Egli aveva bisogno di un concetto filosofico, dal quale esordire la sua trattazione intorno al Volgare, e che gli bastasse a dimostrare il legittimo diritto della nuova lingua di fronte al latino. Ora un tal sostegno alla sua tesi gli balenava nel concetto della naturalità e della necessaria variabilità dei linguaggi; concetto al quale, sebbene non nuovo, si era dato troppo poca importanza dagli Scolastici. Dalla definizione aristotelica: Sunt ea, quae sunt in voce, earum quae sunt in anima passionum, notae (1), egli ricava direttamente la necessità del variare delle lingue; e sulla naturale e necessaria variabilità fonda il diritto della lingua materna, che questa volta ha definitivamente scosso il giogo del latino e si afferma adeguato strumento di espressione per tutti i bisogni della triplice facoltà onde l'uomo spirituatus est, videlicet vegetabili, animali et rationali (2).

Nella nuova lingua, dei cui diritti Dante si è fatto strenuo campione, egli avevà già osato spezzare ai miseri il pane della

---

(1) Arist., *De interpretatione*, c. 1.

(2) *De vulg. el.*, II, 2. Nel *Convivio*, I, 5, aveva detto che « lo latino « molte cose manifesta che lo Volgare far non può ». Forse egli pensava all'astrusa terminologia degli Scolastici. Il Vossler (*La D. C. studiata nella sua genesi e interpretata*, trad. Iacini, Bari, Laterza, 1909, vol. I, 1, p. 247), riferendosi al luogo del *De vulg. el.*, ora citato, osserva « che in questa deter- « minazione le materie teologiche e religiose rimangono pur sempre chiuse « alla musa italiana ». Ed egli mette questa sua interpretazione in rapporto colla notizia dataci dal Boccaccio, che Dante avesse cominciato collo scrivere la *Commedia* in latino. Ma se mai questa notizia è vera, va messa in relazione coll'altra, dello stesso Boccaccio, secondo la quale Dante avrebbe cominciato il poema prima dell'esilio, e prima, quindi, dello stesso *Convivio*, quando, cioè, il pregiudizio della maggior nobiltà del latino sul Volgare era ancora profondamente radicato in lui. Che Dante abbia pensato ad una *Commedia* in latino, dopo che aveva scritto il *Convivio* e magari il *De vulg. eloquentia*,

scienza, appresa nelle scuole de' religiosi e dei filosofanti; e col dare espressione italiana ai problemi filosofici e teologici, mentre arricchiva il Volgare di un nuovo contenuto d'idee, lo mostrava praticamente capace di rivestire e dar forma ai più elevati concetti dello spirito umano. Dante, è stato giustamente detto (1), « rompe in letteratura l'universalità medievale », rappresentata dal latino e dalla grammatica, e « italianizza la « scolastica ».

È stato detto altresì, che uno degli scopi di Dante, « anzi « forse l'unico del *De Vulgari Eloquentia*, è di far sì che il Vol- « gare italiano si trasformi in una specie di grammatica, e che dai « mutevoli parlari si formi un tipo unico di italiano scritto » (2). Questo a me sembra sia un travisare il pensiero esplicito di Dante. Il Volgare illustre, di cui egli tratta, è il sustrato comune che affratella fra loro tutti i dialetti d'Italia, ed esiste già in atto, commisto con essi. Dante vuol solo liberarlo dalla scoria municipale dei volgari proprî delle diverse regioni italiane. Come questi sono adatti ad esprimere le cose più umili, nei rapporti giornalieri fra gli abitanti di una stessa provincia, così il Volgare illustre è espressione dei sentimenti più elevati (« ut « sola optima digna sint ipso tractari » (3)), che uniscono fra loro le genti d'Italia e ne fanno un sol popolo nobilissimo e degno a cui la Provvidenza affidasse la signoria del mondo:

... in quantum ut homines latini agimus, quedam habemus simplicissima signa, et morum et habituum et locutionis, quibus latine actiones ponderantur et mensurantur. Que quidem nobilissima sunt earum quae Latinorum sunt actionum, hec nullius civitatis Ytaliae propria sunt: inter que nunc

è semplicemente un assurdo psicologico. E la *Commedia*, che non è certamente molto posteriore al *De vulgari eloquentia*, ci dice se, nella mente dell'autore di quest'ultimo trattato, le materie teologiche e religiose rimanevano chiuse alla musa italiana!

(1) Gentile, *I problemi della Scolastica*, Bari, Laterza, 1913, pp. 38-39.
(2) Vossler, *l. c.*, p. 244.
(3) *De vulg. el.*, II, 2.

potest illud discerni vulgare quod superius venabamur, quod in qualibet redolet civitate nec cubat in ulla (1).

Neque sine ratione ipsum vulgare illustre decusamus ... ut id cardinale vocemus. Nam, sicut totum ostium cardinem sequitur, ut, quo cardo vertitur, versetur et ipsum, ... sic et universus municipalium vulgarium grex vertitur et revertitur, movetur et pausat, secundum quod istud, quod quidem vere paterfamilias esse videtur (2).

Hoc autem vulgare quod illustre, cardinale, aulicum esse et curiale ostensum est, dicimus esse illud quod vulgare latium appellatur. Nam, sicut quoddam vulgare est invenire quod proprium est Cremone, sic quoddam est invenire quod proprium est Lombardie, et sicut est invenire aliquod quod sit proprium Lombardie, est invenire aliquod quod sit totius sinixtre Ytalie proprium; et sicut omnia hec est invenire, sic et illud quod totius Ytalie est. Et sicut illud Cremonense, ac illud Lombardum, et tertium Semilatium dicitur, sic istud quod totius Ytalie est, Latinum vulgare vocatur. Hoc enim usi sunt doctores illustres qui lingua vulgari poetati sunt in Ytalia, ut Siculi, Apuli, Tusci, Romandioli, Lombardi et utriusque Marchie viri (3).

Questo Volgare illustre non attende che lo si formi; esso esiste di già come lingua viva ed espressione naturale della rinnovellata anima della gente italica, come segno, anzi, dello stesso rinnovellarsi della coscienza della stirpe latina. Il Volgare illustre esiste di già, e attende che lo si scopra e lo si adopri da tutti, per esprimere i sentimenti più alti e più nobili che sbocciano dall'anima italiana.

Nel *De Vulgari Eloquentia*, il concetto del variare delle lingue non è più concetto astratto, come presso i trattatisti scolastici, ma diventa concreto, solido, storico: è coscienza dello storico divenire del linguaggio di un popolo. In ciò sta appunto la novità del trattato dantesco.

7. — Ma se col *De Vulgari Eloquentia* Dante compieva un risoluto passo innanzi, non di meno lo sviluppo completo del suo

---

(1) *De vulg. el.*, I, 16.
(2) *Id.*, I, 18.
(3) *Id.*, I, 19.

pensiero era tuttora ostacolato da un altro pregiudizio. La dottrina teologica tradizionale, intorno all'origine divina del linguaggio parlato da Adamo e al conservarsi inalterato di esso fino alla torre di Babele, limitava nella coscienza di Dante il significato e la portata del nuovo concetto della naturalità e della necessaria variabilità dei linguaggi. Questo concetto non poteva applicarsi, secondo lui, se non nel periodo inaugurato dall'« infamia del genere umano », coll'edificazione della torre di Babele, e si escludeva pur sempre dalla legge comune la lingua primitiva rivelata da Dio. Il primo uomo, creato adulto e perfetto, da Dio stesso aveva appreso a parlare:

Rationabiliter ... credimus ipsi Ade prius datum fuisse loqui ab eo qui statim ipsum plasmaverat (1).

Dicimus certam formam locutionis a Deo cum anima prima concreatam fuisse; dico autem formam, et quantum ad rerum vocabula, et quantum ad vocabulorum constructionem, et quantum ad constructionis prolationem: qua quidem forma omnis lingua loquentium uteretur, nisi culpa presuntionis humane dissipata fuisset (2).

La lingua divina che il primo uomo aveva imparato da Dio, fu l'ebraica; e questa parlarono tutti gli uomini fino alla torre di Babele, e, dopo, i figli di Heber dai quali presero nome gli Ebrei:

His solis post confusionem remansit, ut Redemptor noster, qui ex illis oriturus erat secundum humanitatem, non lingua confusionis sed gratie frueretur (3).

---

(1) *De vulg. el.*, I, 4.

(2) *Id.*, I, 6.

(3) *Ibid.* Rabano Mauro, *Comment. in Genesim*, II, c. 11 (Migne, *PL*, v. 107): « Si quis quaerit in qua familia illa permansit lingua, quae primitus « Adam data fuit, sciat credibile esse quod in familia Heber, ex quo Hebraei « dicti sunt, in parte hominum qua Dei portio permansit, et Christus nasci- « turus erat. Oportuit enim, ut in ea lingua salus mundo praedicaretur primo, « per quam primum intraverat mors in mundo ». Cfr. la *Glossa ordinaria in Genesim*, IX; Rotta, *Op. cit.*, p. 78 sg.

Ma anche questo pregiudizio teologico non doveva tardar molto a dileguarsi, dinanzi alla forza insita nel nuovo principio, della naturale e necessaria variabilità, che ormai dominava il pensiero di Dante. Ed a sgombrar l'animo da quel pregiudizio, e a svolgere fino in fondo il nuovo principio, Dante non dovette poi trovare ostacoli addirittura insormontabili nella tradizione teologica. La Bibbia, nel narrare che Dio comandò ad Adamo d'imporre un nome a tutti gli animali della terra (1), non dice affatto che i nomi imposti gli fossero rivelati da Dio; e se alcuni Padri lo affermarono, altri sostennero più o meno apertamente il contrario (2). Inoltre, la Bibbia racconta che, prima della torre di Babele, la terra era labii unius et sermonum eorundem (3), in modo che tutti gli uomini s'intendevano fra loro. Ma con questo non afferma che gli uomini parlassero ancora la lingua che aveva parlato Adamo, e che questa non avesse subito trasformazioni. E tanto meno afferma che la lingua parlata da Adamo fosse l'ebraico. Se quest'opinione era professata da molti Padri, ed era divenuta comune fra gli Scolastici, non era per altro un domma di fede (4). Ricerche nella letteratura patristica deve aver compiuto, senza dubbio, il Poeta, nel periodo di tempo che corse fra la stesura dei primi capitoli del *De Vulgari Eloquentia* e quella del canto XXVI del *Paradiso*; e in queste ricerche egli maturò il suo pensiero, finchè il vecchio pregiudizio del *De Vulgari Eloquentia* si staccò dal suo animo e cadde come una fronda inaridita. E gli stava così a cuore, che si risapesse questa nuova conquista della sua mente, che, incontratosi nel cielo stellato col vecchio padre Adamo, ne coglie l'occasione per mettergli in bocca la nuova dottrina. Senza opporsi direttamente alla Sacra Scrittura, la quale vuole che gli uomini, prima della torre di Babele, parlassero tutti un linguaggio

---

(1) *Genesi*, II, 19-20.
(2) Cfr. Rotta, *Op. cit.*, p. 87 sg., 183 sg.
(3) *Genesi*, XI, 1.
(4) Rotta, *Op. cit.*, p. 78 sg.

unico, Adamo dichiara che quella lingua non era più quella parlata e fatta da lui:

La lingua ch'io parlai, fu tutta spenta
innanzi che a l'ovra inconsummabile
fosse la gente di Nembrot attenta;
chè nullo effetto mai razionabile,
per lo piacere uman che rinnovella
seguendo il cielo, sempre fu durabile.
Opera naturale è ch'uom favella;
ma, così o così, natura lascia
poi fare a voi, secondo che v'abbella.
Pria ch'io scendessi a l'infernale ambascia,
I s'appellava in terra il Sommo Bene,
onde vien la letizia che mi fascia;
ELI si chiamò poi: e ciò convene,
chè l'uso de' mortali è come fronda
in ramo, che sen va ed altra vene (1).

La ragione che in questi versi è addotta, del corrompersi dell'idioma primitivo, è lo stesso principio generale scoperto nel *De Vulgari Eloquentia*:

Cum ... homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest [omnis nostra loquela]; sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet (2).

Ascoltando i versi del *Paradiso*, par d'assistere al maturarsi del pensiero dantesco e allo sgretolarsi del pregiudizio teologico sotto l'azione del concetto della variabilità, conquistato nel *De Vulgari Eloquentia*. Del qual pregiudizio resta tuttavia ancora una traccia, nella mente di Dante: poichè, se Adamo ammette che la lingua variò, prima della torre babelica, per temporum distantias, non pare che essa avesse variato ugualmente per

(1) *Par.*, XXVI, 124-138.
(2) *De vulg. el.*, I, 9.

locorum distantias. Ma a vincere quest'ultimo residuo del vecchio pregiudizio, più che millenario, ed a svolgere fino alle ultime conseguenze il principio della variabilità, faceva ostacolo l'esplicita testimonianza del libro sacro, che dichiarava esser stata la terra, prima dell'edificazione della torre, labii unius et sermonum eorundem. Bisognava, in una parola, mettersi in aperto contrasto colla Sacra Scrittura, ed assumere una posa d'eretico, dalla quale l'animo di Dante ha sempre aborrito, anche quando accoglieva, con grande libertà di spirito, dottrine arditissime ed estranee all'insegnamento teologico del suo tempo.

Ma pur con le dovute cautele e riserve che la viva fede religiosa gl'imponeva, lo svolgimento della sua filosofia del linguaggio non è meno ardito pe' suoi tempi, nè segna meno un gran passo innanzi sulle discussioni astratte che si facevano, nelle scuole di logica, intorno al rapporto fra nome e cosa nominata, e in quelle di teologia, sull'incorruttibilità del linguaggio d'Adamo. In quelle discussioni, anzi, egli non ama invischiarsi, se non quel tanto che gli occorre per trovare un concetto, che gli serva a giustificare il nuovo fatto storico, il nascere del Volgare, « che « sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà ove l'usato [il « latino delle scuole] tramonterà, e darà luce a coloro che sono « in tenebre e in oscuritade, per lo usato sole che a loro non « luce » (1).

Bruno Nardi.

---

(1) *Conv.*, I, 13.

UNA CANZONE MARCHIGIANA

RICORDATA DA DANTE

Sommario: I. Premesse. — II. Testo. — III. Sunto. — IV. Elemento drammatico della canzone. — V. Corrispondenze e simmetrie. — VI. Alcune considerazioni particolari. — VII. Attori e persone nominate. — VIII. In quale stagione è finta la scena. — IX. In che luogo. — X. La canzone è scritta in dialetto marchigiano. — XI. Metro. — XII. Rapporti coi componimenti congeneri. — XIII. Quando fu scritta. — XIV. Spirito e scopo. — XV. Popolare? — XVI. Autore: *α*) Il Castra; *β*) Messer Osmano. — XVII. Cultura marchigiana nel sec. XIII. — XVIII. Conclusione. — XIX. Copia letterale e interpetrativa della canzone, e riduzione in prosa. — XX. Note al testo. — XXI. Indice dei vocaboli.

I. — Premesse.

Per quella fortuna singolare toccata a tutte le cose che passarono attraverso la penna di Dante, è rimasta famosa una canzone, mentovata nel *De vulgari eloquentia* (1), che la fitta oscurità ond'è avvolta ha resa ancor più interessante. Conser-

---

(1) Dante ricorda la canzone nel *De Vulgari eloquentia*, I, 11, 3: « *Post* « *hos* [romanos] *incolas Anconitane Marchie decerpamus, qui,* Chignamente « scate sciate *locuntur; cum quibus et Spoletanos abicimus. Nec preter-* « *eundum est quod in improperium istarum trium gentium cantiones quam* « *plures invente sunt; inter quas unam vidimus recte atque perfecte ligatam,* « *quam quidam florentinus nomine Castra composuerat. Incipiebat etenim:*

vata nel codice vaticano 3793 (a c. 25 *a*), ov'è intestata a Messer Osmano, fu segnalata la prima volta dal Trucchi (1), e stampata da Giusto Grion (2), ristampata poi da Alessandro D'Ancona e Domenico Comparetti tra le *Antiche rime volgari* (3), dal Monaci nella *Crestomazia* (4), da Francesco Egidi nel *Libro de varie romanze volgare* (5), in ultimo da Amerindo Camilli (6) e, di nuovo, dall'Egidi (7).

Il Grion interpetrò alla lesta alcuni vocaboli; altri ne interpetrarono il D'Ancona e il Comparetti, altri l'Angeletti (8), il Monaci (9), il Caix (10), il Torraca (11) e, più di tutti, l'Egidi (12); finchè a dare una interpetrazione molto osservabile di tutta la

---

« Una fermana scopai da Cascioli, Cita cita sen gia 'n grande aina » (ediz. del Rajna, Firenze, Succ. Le Monnier, 1896, pp. 58-60). — Il ch. prof. E. Rostagno m'informa, dietro assicurazione del Rajna, che nel Codex Bini, ed. dal Bertalot (Friedrichsdorf, apud Francofurtum, an. 1917), per quanto riguarda queste parole di Dante, non c'è nulla di nuovo.

(1) Nel discorso premesso alla *Raccolta di poesie it. ined.*, Prato, Guasti, 1846, I, 67.

(2) Nel *Propugnatore,* an. III, 1870, disp. I, pp. 90-92.

(3) Bologna, Romagnoli, 1875, vol. I, pp. 185-88.

(4) Pp. 493-94.

(5) È l'ediz. del famoso cod. vat. 3793 qui sopra ricordato. La canz. è a p. 82.

(6) *La canzone marchigiana del Castra,* nella *Rass. bibl. della lett. it.*, an. XXIII, pp. 90-96; lo studio da pp. 86 a 101.

(7) *La canzone marchigiana del Castra,* in *Atti e Mem. d. R. Dep. di st. patr. per le Marche,* S. III, vol. I, fasc. I, pp. 178-187. È un'ampia recensione al lavoro del Camilli. Il quale torna sull'argomento nel vol. II degli stessi *Atti,* pp. 245-46, riconfermando alcune sue interpetrazioni, messe in dubbio dall'Egidi, e variandone lievemente alcune altre.

(8) Lo ricorda il Rajna nelle note alla sua ediz. del *D. V. E.,* p. 60. Il dott. Nazareno Angeletti congegnò sulla canz. la sua tesi di laurea nell'Università di Roma, che non fu pubblicata, ma che io ebbi tra mano per qualche ora.

(9) Nel prospetto grammaticale e nel glossario della sua *Crestom.*

(10) Nel suo *Cielo d'Alcamo,* in *N. Antol.*, vol. XXX, 1875, pp. 477-522.

(11) *Nel periodo delle origini,* in *Studi marchigiani,* an. I e II, Macerata, 1907, pp. 63-64.

(12) Nel *Glossario* del cit. *Libro de varie romanze volgare.*

canzone si provò il Camilli, secondato dall'Egidi, che il saggio di lui confortò di buone osservazioni (1).

Così notevole affaticare di studiosi, specialmente marchigiani, intorno al prezioso cimelio, sembrato a molti un inestricabile garbuglio, non produsse il frutto che se ne poteva sperare, perchè, mentre alcuni credettero che bastassero alla bisogna i soli ferri forniti dalla filologia, senza far uso di quelli offerti dalla comparazione storica e anche dall'analisi filologica, altri, che i ferri del mestiere maneggiavano con assoluta padronanza, pur toccando di passata qualche questioncella secondaria, non affrontarono l'enigmatica compagine dell'intera canzone.

Io ho creduto che a bene intenderla convenisse analizzarla minuziosamente, risolvendola prima nelle sue parti per poi ricomporla, ricollegandola con gli altri componimenti dello stesso genere, anteriori, contemporanei e posteriori, così paesani come forastieri, nella fiducia di poterne intravvedere la genesi storica e lo sviluppo logico, e di scoprirvi i riflessi di quei motivi e di quelle idee che, allora, dovevano vagare, per dir così, nell'aria e formare quasi un patrimonio intellettuale comune. Come mal si giudica di un dipinto, badando solo allo stile o solo alla tecnica, così male si dà giudizio di un documento letterario, senza avvivarlo alla luce del pensiero contemporaneo. Avendo avuto a mente per più che venti anni la famigerata canzone, alla quale mi riconducevo ogni qual volta studiassi i dialetti e la vita delle mie Marche, ogni qual volta leggessi scritture antiche, edite o inedite, non solo marchigiane, ma anche italiane, francesi e provenzali, ogni qual volta incontrassi notizie, vocaboli o locuzioni che con quella mostrassero avere qualche relazione, io l'avevo discretamente chiarita, quando sopraggiunsero le interpetrazioni del Camilli e dell'Egidi; onde mi sono indotto, finalmente, a pubblicare il presente saggio (anche per non lasciare perennemente inediti tutti i miei appunti sulla letteratura dialettale marchigiana) nella speranza che la dibattuta

(1) Nel saggio ora citato.

canzone, per qualche senso dantesca, possa uscirne sodisfacentemente spiegata e lumeggiata (1). Ma sarà forse speranza passeggera, come mi fa temere l'esempio del *Contrasto* di Cielo, al quale, molto più perspicuo, si volsero per anni e anni le indagini di critici valentissimi, senza che si giungesse a una conclusione che contentasse tutti quanti. Sarà, ad ogni modo, una tarda giustizia resa alla nostra canzone, la quale avrebbe dovuto essere richiamata e utilizzata tutte le volte che si trattasse del *Contrasto* di Cielo, cui va indissolubilmente congiunta, o si ricercassero le antiche forme dialettali marchigiane, e fu, al contrario, quasi sempre trascurata, perchè rimasta, e non certo per esclusiva colpa dei critici, ostinatamente incompresa.

II. — Testo.

La ragione dell'oscurità ond'è avvolta la canzone, che per un componimento delle origini non è caso nuovo, derivò in antico dalla ricercatezza dei vocaboli, molti dei quali al tutto insoliti in componimenti letterarî e sconosciuti ai copisti di Toscana; deriva oggi, per buona parte, dalle condizioni del testo, conservatoci in unica copia e in unica redazione, veramente malconcio. Le scorrettezze del testo, che vanno dalla semplice svista grafica all'introduzione arbitraria e alla soppressione parimenti arbitraria di alcune parole e al travisamento di altre, sino a turbare la stessa regolarità del metro e della rima, come i moderni studiosi così dovettero indurre gli antichi amanuensi a metterle le mani addosso, che è quanto dire, nel più dei casi, a farne strazio. Tacendo dei primi editori, che non perdettero tempo a chiarirsi una canzone ritenuta di poca importanza, e venendo senz'altro al Camilli, che con più amore di tutti s'è

(1) Sciolgo così la promessa, di pubblicare uno studio sulla nostra canz., fatta nelle mie *Marche*, p. 4 *n.*, dove non inserii la copia interpetrativa già pronta per la poca onestà della materia.

industriato di illuminarla, rincresce dover dire che del nostro testo ebbe anch'egli troppo poco riguardo. Basti rilevare alcune licenze che egli ha creduto di potersi prendere.

Il verso 8:

se mi viva mai, e boni scarponi

riduce a quest'altro:

se m'invii, v'à maie; boni scarponi;

un emistichio del verso 12:

ca lai le ne vada

trasforma così:

c'alore ne vada;

al verso 27 toglie via un *pur* e lo incastra nel verso seguente; nel verso 39 prende un *ci* dopo la prima sillaba e lo porta dopo la quinta; nel verso 48 di *non vi altrei* fa *non altra vi ei*, ed altre modificazioni introduce, non consentite nè necessarie.

Talora poi egli sforza la lettura del testo, costringendolo a divisioni di parole, argute e ingegnose, se vuolsi, ma improbabili e insostenibili. Così, ad esempio, le parole del verso 9: *soca i e mal fai*, che sono pur piane e chiare, le scande così: *so c'ài: e! mal fai*; quelle, parimenti chiare, del verso 34: *tu lì à torte*, le trascrive in questo modo: *tu li à' a tor' te* (tu li hai a prendere tu), aggiungendo un'*a* che nel testo non c'è, e forzandole a un senso che non possono avere. Di *unquame*, del verso 48, fa *unqua me'*, traducendo *me'* con 'meglio' quasi fosse toscano. E altre libertà si concede che non riescono a vantaggio del testo e, diciamolo, neppure a vantaggio del senso.

Nella mia interpetrazione io ho voluto rimanere fedele al testo fin dove ho potuto, fino a che le parole, così come sono scritte, davano un senso come che sia tollerabile; e me ne sono staccato timidamente solo nei casi di oscurità disperata. Se non m'inganno, ne è scaturito un senso plausibile per la maggior parte dei passi della canzone, e meglio ancora per il contesto dell'intero componimento.

III. — Sunto.

Nella canzone è narrata e atteggiata una scenetta amorosa, svoltasi nell'aperta campagna, tra un cavaliere di ventura e una popolana, conchiusa con la concessione reciproca.

Strofe I. — Narra il poeta (1): Incontrai una fermana, che andava in gran fretta, portando in pentole una ben condita minestra. Le dissi: se mi ti concedi, ti darò rosse *trecciole*, una cinta e buoni scarponi. [La giovane intanto faceva segno di no. Io soggiunsi:] Sei ben sciocca, se m'induci, col tuo rifiuto, a preferire la *fantilla* di Cencio Guidoni.

Strofe II. — Rispose la fanciulla: Cadonto mio mi ha comandato di portare il cibo agli sterratori che ne sono senza, e di non dimenticare cucchiai e scodelloni da scodellar la minestra. [Ho fretta]. Lèvamiti d'innanzi, sciocco che sei!

Strofe III. — Io [riprende a narrare il poeta] ebbi una paura del diavolo, quando, per averla toccata nel costato, quella mi diede un colpo, e disse: Prendi! Per il volto di Dio, male fai [a tentarmi], chè da me nulla potrai avere, se non mi prenderai per nozze. Stordito, non andare in cerca di avventure, come, dal viso infiammato, mostri di voler fare.

Strofe IV. — [Io, seguita il poeta, ripresi:] Fermana, se mi ti acconsenti, ti donerò anche panieri di caprifichi, more da far bianchi i denti [ella seguitava a far gesti di diniego, ond'io soggiunsi] ed anche sostanze coloranti, che troverò lungo il Chienti, se Dio me lo permetta. Alle nuove profferte la donna rispose: Ed io più non ti fo resistenza. Vienci ormai, e se ne adonti Pirino [il suo ganzo, forse più riguardoso che a lei non piacesse], ma guarda che io non sia molestata.

Strofe V. — Lì per lì me ne andai all'*atterrato*, ed ebbi ciò che desideravo. Giammai vidi altra donna simile. La donna con-

---

(1) Veda il lettore la lezione interpetrativa che vien data più innanzi (p. 343).

chiuse: Tu non ti comporti come uno stordito; sei, anzi, maestro dell'arte!

Basta il breve riassunto a far comprendere che il dibattuto componimento, considerato così all'ingrosso, fa parte della famiglia delle pastorelle, assai frequenti nelle letterature di Francia e di Provenza e anche nella nostra.

IV. — Elemento drammatico della canzone.

Lo stesso riassunto dimostra all'evidenza che la canzone contiene, com'era naturale, un notevole elemento drammatico, senza tener conto del quale non può essere compresa. In mancanza delle didascalie, che non si poteva certo sperar di trovare nella copia di un componimento imbrancato fra i lirici, conviene saper utilizzare gli indizî che la canzone stessa fornisce, per ricostruire la scena nel suo logico sviluppo, e intuire, attraverso le parole e le reticenze, gli atti e le intenzioni dei due attori.

È chiaro, intanto, che la scena si svolge strada facendo: il cavaliere incontra la giovane che cammina in gran fretta (v. 2) e non accenna affatto a fermarsi; le si viene accostando, mentre le fa profferte di doni; ma ella gl'intima di non avvicinarsi (v. 19), e, avendola egli, ciò non ostante, toccata, gli dà con la mano un colpo (v. 24), accompagnandolo di male parole. Continua il cammino e il dialogo, finchè la giovane si arrende alle brame del dongiovanni (« vienci ancoi »), perchè egli tanto l'ha *sucolata*, cioè seguitata, facendo cammino con lei. Allora « ne « gio a l'aterato » (v. 41) insieme col cavaliere.

Onde il movimento nella canzone è certo e palese.

In un dialogo così passionale, dove l'uno, ben esperto nell'arte di sedurre la donnetta venale, combatte a suon di regali, e l'altra, non nuova a simili contese, si destreggia per vendere la sua merce al prezzo più alto possibile, è da credere che gli attori si guardino bene in faccia, spiando reciprocamente l'uno i sen-

timenti e i movimenti dell'altra. La canzone ne offre indizî che non potrebbero essere più chiari. Ed in vero: quando ella vede lui farlesi troppo da presso, gl'intima: « Levat'esso, non m'avvicinare! » (v. 19). Quando egli, eccitato dalla passione, si accende in volto, ella costata, pronta: « sì ti vejo arlucare la « mascella » (v. 30).

E così, quando egli, offerti *treccioli*, *cinta* e *scarponi*, si interrompe per dire: sciocca sei, se ecc. (v. 9), è chiaro che ha notato in lei un movimento o un atteggiamento di diniego. Quando, cominciato l'elenco dei nuovi doni, con un trapasso brusco e apparentemente ingiustificato, s'interrompe ed osserva: « tu li « hai torto » (v. 34), mentre la donna non ha soggiunta una sola parola, è chiaro che ha notato un altro significativo gesto di rifiuto.

Tali costatazioni, di reticenze, di artifizî, di accortezze, oltre a giovare non poco a chiarire l'oscura canzone, ci premuniscono contro la facile illusione ch'essa sia da prendere alla leggera, come cosa semplice e rozza, quasi parto di poeta popolaresco, mentre è frutto di arte, discutibile quanto si voglia, ma consapevole e matura. Non per nulla arieggia le pastorelle della letteratura d'oltr'alpe.

V. — Corrispondenze e simmetrie.

Che la nostra canzone sia frutto d'arte vigile e matura inducono a credere anche certe curiose corrispondenze e simmetrie che vi si scoprono assai facilmente.

Intanto è un fatto che tra le forme congeneri (il monologo semplice, il dialogo a strofa per strofa, il dialogo, o monologo, seguito da una risposta) questa, mista di dialogo e di narrazione, con intervento, vero o supposto, del poeta, è la forma più compiuta, certo la più semplice e chiara.

Narrazione e dialogo non si prolungano mai oltre la strofe: col periodo metrico si conchiude il periodo logico e dialogico,

come nel *Contrasto* di Cielo, nella canzone a dialogo di Ciacco dell'Anguillaia e in altri non pochi.

I 50 versi della canzone sono così ripartiti: 16 narrativi (4 + 4 = 8; + 8 = 16), e 34 dialogati: di questi, 22 in bocca della donna (e cioè 10 + 6 + 4 + 2 = 22), e 12 dell'uomo (e cioè 6 + 6 = 12).

La piccola statistica rende necessarie alcune costatazioni: i versi narrativi sono divisi in tre gruppi, due di quattro ciascuno, e uno di otto, in modo che il numero di versi del terzo gruppo è uguale alla somma degli altri due. I versi in bocca del maschio sono raccolti in due gruppi, di egual numero, quasi ad attestare che egli non si esalta, ma conserva, almeno intenzionalmente, la padronanza dei suoi atti; quelli in bocca della femmina, oltre essere assai più numerosi (quasi il doppio), si assottigliano, a mano a mano che il dialogo procede e la catastrofe si avvicina: da 10 scendono a 6, indi a 4, per ridursi a 2, a fatto compiuto. La prima parlata è una vera chiacchierata inconcludente, di donnetta pretensiosa e loquace; la seconda, vivace e risoluta in principio, si fa poi condizionata e remissiva; la terza tenta giustificare la resa a discrezione, con qualche cautela; la quarta, di soli due versi, è una specie di scusa e di... plauso al seduttore. Si direbbe che il progressivo acuirsi della passione, sia sensuale, sia di mero guadagno, diminuisca via via la loquacità della femmina; ed è certo che nella strofe quarta il ritmo si accelera per precipitare nell'ultima, dove, col passaggio rapido da un soggetto all'altro, e a via di sottintesi, si adombra l'ultimo atto della scena, e la conclusione veramente umoristica e bizzarra.

Tutto ciò è casuale? V'ha ragione di dubitarne. Si notano, infatti, nella canzone altre corrispondenze, ripetizioni e simmetrie non meno curiose e osservabili.

Il seduttore offre alla giovane, prima, tre oggetti di vestiario: trecciole, cinta, scarponi; poi altri tre doni, che questa volta sono frutti campestri: fichi, more, labrusca o altro frutto o altra pianta colorante (*colori*).

Così nella prima, come nella seconda parlata, il seduttore si interrompe, a un certo punto, e l'interruzione o sospensione, che noi indichiamo con dei puntini, ha, nei due casi, lo stesso motivo: un gesto, non registrato, di diniego da parte della donna. Anche la ripresa ha, nei due casi, la stessa intonazione:

soca i, e mal fai che... (v. 9)

tu llì à' torte, se... (v. 34)

Così nell'una come nell'altra parlata egli pronuncia un *se* augurativo:

Se mi viva mai... (v. 8)

Se Dio mi lasci passare a lo Clenchi... (v. 35)

e anche un altro *se* (vv. 7 e 31), ma di natura condizionale. Tanto che, a guardar bene, la seconda parlata pare uno sviluppo e quasi una ripetizione della prima.

Tutte queste concordanze e corrispondenze in soli 12 versi!

Accorgimenti non dissimili si rilevano nelle parlate della donna. Nella prima e nella seconda si notano subito due versi che direi omologhi:

o tu semplo, milenso, mamone (v. 20)

o tu cretto, dogliuto, crepato; (v. 25)

i quali due versi non si corrispondono solo per l'analoga composizione di tre aggettivi, ma anche per la distribuzione logica dei concetti dagli aggettivi stessi significati: in prima sede l'atteggiamento, dirò così, dell'intelligenza o del pensiero: *semplo* e *cretto*, come che questo sia da interpetrare; in seconda sede, la disposizione della persona nel momento della scena: *dogliuto* dolente, *milenso*; in terza sede, un difetto del corpo: *crepato* ernioso e *mammone*, cioè con aspetto di scimmiotto (1).

---

(1) Rambaldo di Vaqueiras si lascia ingiuriare con un verso del tutto analogo: *sozo, mozo, escalvado,* cioè laido, pazzo, calvo.

Mentre nel verso 29 essa ha detto *sciona* al corteggiatore incalzante, nel verso 49 al seduttore trionfante dice:

mai fai com'omo *iscionito*. (v. 49)

Come il seduttore, a vincer la punga, aveva tentato di suscitare nella femmina il basso istinto della rivalità, minacciando di preferire, se ella non lo secondasse,

la fantilla di Ciencio Guidoni, (v. 10)

una giovinetta, forse già da lui sedotta, o almeno corteggiata, così la femmina, con tratto analogo, ancorchè più grossolano e volgare, nel momento stesso della resa, si prende il gusto di schernire Pirino, il suo ganzo, forse, troppo ingenuo e riguardoso, e gode del torto che si accinge a fargli con la sua infedeltà:

..... ne sia Pirino rusto (1). (v. 39)

Simmetrie, corrispondenze, richiami e ripetizioni così evidenti in un breve componimento potrebbero parere casuali, se fossero meno numerosi, e se Dante, che di simili accorgimenti era maestro e donno, e li prediligeva come la squisitezza dell'arte, non avesse avuto cura di avvertirci che la canzone (supposto che a questa egli accenni) è, si noti bene, *recte atque perfecte ligata*, con le quali parole si può credere alludesse, non tanto alla regolarità metrica, quanto ai rilevati collegamenti. È ben noto, del resto, agli studiosi, pur prescindendo dall'osservazione di Dante, non superiore ad ogni dubbio, come vedremo, che fatti consimili si riscontrano, sebbene in più scarsa misura, nel contrasto di Cielo (2) e in altri componimenti antichi (3); ed è

(1) Cfr. § VII.

(2) Cfr. Caix, *Op. cit.*, pp. 497 sgg.; D'Ovidio, *Il contrasto di Cielo Dalcamo*, nel vol. *Versificazione italiana e arte poetica mediocvale*, Milano, Hoepli, 1910, pp. 589 sgg.

(3) Basti ricordare la *Divina Commedia*, il *Dottrinale* di Jacopo Alighieri cfr. la mia ed., pp. 21-25), alcune rime di Bindo Bonichi, ecc. ecc.

non meno chiaro che essi rivelano uno studio, un'accortezza, un amore del ricercato, una raffinatezza di analisi psicologica, che svelano immediatamente uno scrittore di scuola, esperto nelle sottigliezze, scaltrito nelle raffinatezze dell'arte, di quell'arte che prevalse nel periodo guittoniano e provenzaleggiante, fino al trionfo del dolce stil nuovo, e che neppure le scorie del dialetto riescono ad occultare del tutto.

VI. — Alcune considerazioni particolari.

Una siffatta conclusione, se giusta, ci dà il diritto di pretendere nella canzone il rispetto della logica più rigorosa: il senso d'una strofa risponderà a quello di un'altra, il senso dell'ultima, in cui la scena è conchiusa, a quello della prima, in cui la scena s'inizia.

Dice nella prima il poeta:

Se co meco ti dài ne la caba; (v. 7)

dice nell'ultima:

a l'aborito ne gio a l'aterato, (v. 41)

dove la donna gli si concesse. L'*aterato*, dunque, dovrebbe rispondere alla *caba*. Se *caba*, com'io penso, altro non vale che 'cava', cioè buca o affondata nel terreno, o aperta sul fianco d'una rupe, d'uno scoglio, o qualche cosa di simile, si confermerebbe una mia vecchia ipotesi, per la quale i primi versi dell'ultima strofe avrebbero significato metaforico e ironico: *atterrato* varrebbe una cava o altro simile, le cui pareti sono, naturalmente, di *terra*; *alvato senza follena*, verrebbe a dire, comicamente, che la cava era bene imbiancata e non annerita dalla fuliggine (come avviene invece nei miseri tuguri detti *atterrati*) (1); il *battisaco*, dato e non concesso che significhi

(1) Ma si vedano le note all'ultima stanza della canz.

lenzuolo, sarebbe stato ben lavato, mentre non c'era affatto. E così via.

Se non che noi abbiamo dimostrato che la scena si svolge cammin facendo: dice, infatti, la donna che il cavaliere *tanto l'ha sucotata*, onde non parrebbe che al conchiudersi della scenetta fosse ancora lì, a due passi, la cava, nella quale il seduttore aveva invitata la donnetta a concedersi sul principio della scena. Ma lasciando stare la non improbabile spiegazione ironica, io sono sempre di parere, che la conclusione della scena non fosse rimandata ad altro tempo, come altri han creduto, ma avesse luogo immediatamente: *a l'aborito*, secondo me, significa appunto 'lì per lì', e non 'al buio', 'alla sera'. Mi conferma nella mia vecchia interpetrazione la tradizione delle pastorelle, nelle quali alla conclusione realistica e naturale si arriva d'un tratto, senza sgradevoli rinvii, tanto che il Caix potè scrivere che molte volte l'avventura si risolveva in un *veni, vidi, vici*. Proprio come nel caso nostro.

Sarebbe, d'altronde, assai poco verosimile, a meno che non si tratti di intenzione comica, che, dopo il concitato dialogo passionale, la scenetta fosse troncata sul più bello, e rinviata a miglior tempo. E risibili apparirebbero i due vv. 49-50, ultimi del dialogo, messi in bocca alla donna, se tra essi e le altre parti della parlata si dovesse interporre un certo spazio di tempo, foss'anche di poche ore. No no: dialogo e scena, proposta, ripulsa, arresa e... marcia finale si susseguono rapide e immediate, senza interruzione di sorta e non ostante la fame degli sterratori in attesa del cibo. Che l'*atterrato*, poi, corrisponda a la *caba*, o non corrisponda, che una *caba* qualunque o un qualunque *aterato* fosse occulto talamo alla amorosa coppia, importa assai poco. Il fatto è che la canzone compendia un dramma, e il dramma, sia pure da ridere, si chiude con la catastrofe immediata.

VII. — Attori e persone nominate.

Nel nostro componimento, che tiene un po' del drammatico, due sono gli attori, tre le persone nominate; una sesta persona vi è solamente adombrata.

I due attori si lasciano abbastanza bene individuare. Badando alla lunga tradizione delle pastorelle, egli, il protagonista, dovrebb'essere un nobile, un cavaliere autentico, e lei, la deuteragonista, una pastorella, una forosetta. Ma nel caso nostro le cose stanno diversamente.

Egli ha l'aria e il fare di un contadinotto, che non fastidisce l'umile dialetto, non il linguaggio triviale, che tollera le invettive insolenti e fino le percosse di una villana, che offre regali da contadino a contadina (scarponi, more, profichi, ecc.), e mendica favori da una donnaccola, spudorata, sguaiata e audace (1).

Ella non è più, dunque, la forosetta più o meno ingenua, innamorata del garzone che le è compagno nei campi, non la pastorella ingannata e sedotta alla svelta da un cavaliere che l'ha sorpresa a caso nei boschi. È tutt'altro: è una fantesca, incaricata di portare il vitto agli sterratori; è una sfrontata baldracca, usa ai peccati d'amore (2), capace, dopo il segreto godimento, di istituire un confronto tra le specifiche attitudini dei diversi proci, e di proclamare l'ultimo, il pseudo-cavaliere, maestro nella sua arte! La resistenza che oppone, in sulle prime,

---

(1) Si dovrebbe supporre che sotto le vesti del protagonista non si nasconda l'autore, il poeta, abbassatosi a così magra parte, ma si sa che alti personaggi, principi e duchi, non sdegnarono a volte fantasie molto grossolane (ad es., Guglielmo di Poitiers, Peire Vidal, ecc.). Identificare l'autore col redattore è possibile, forse è anche probabile, ma non è necessario nè prudente.

(2) A conclusione analoga giunge il Siccardi (*Chi è la « rosa fresca » di Cielo d'Alcamo?*, in *N. Antol.*, an. 1917, pp. 348-372) per la protagonista del famoso contrasto di Cielo; ed era giunto, prima di lui, il D'Ovidio nell'*Op. cit.*

è meramente formale, ostentata solo per tener alte le carte e vendere al miglior prezzo la propria merce: proprio come la donna di Cielo!

Teniamo bene a mente questa palese infrazione alle leggi secolari della pastorella.

Tre, abbiamo detto, sono state sempre credute le persone nominate: Cadonto, Cencio Guidoni, Pirino Rusto; ma il Camilli, seguito dall'Egidi, le riduce a due, tramutando il nome del primo, Cadonto, in una locuzione avverbiale: *c' ad onto meo*, *c' ad onta mia*. Lasciando stare che di *onto* per *onta* non si conosce alcun esempio (nè riesce facile supporre un errore, avendosi, a riprova, l'aggettivo maschile *meo*); lasciando stare che, con questa interpetrazione, il verbo *à comannato* rimarrebbe senza soggetto; se è vero, come ho sopra affermato, che col periodo metrico è sempre conchiuso, nella nostra canzone, anche il periodo logico e dialogico (e non credo se ne possa più dubitare); se la spiegazione che io do de' vv. 9-10 appare agli altri, come a me, incontrovertibile, all'ipotesi del Camilli viene a mancare la base. Forse egli fu indotto a dubitare che Cadonto fosse nome proprio per la incertezza della grafia (il codice può autorizzare a leggere Cadonto, Candonto, Cadotto e Candotto) (1), per la oscurità etimologica ed anche per la forma strana ed insolita del vocabolo. Senonchè le carte fermane e fiastrensi ci offrono esempi numerosissimi di nomi non meno insoliti nè meno strambi di Cadonto, quali Macocco, Bacocco, Bancuzio; Birotto, Gabriotto, Bosedro, Bondamando, Comanato (2), Floradotto, Adammitto, Ba-

(1) Nel cod. si legge *kandontto*, ma il primo *n* è espunto, onde rimarrebbe *kadontto*; considerando che verrebbe a trovarsi davanti a doppio *t*, e che nel cod. non è registrato, ma segnato coll'abbreviatura, il secondo *n* potrebbe anche essere fittizio, nel qual caso si avrebbe *kadotto*, o, ripristinando il primo *n*, *kandotto*.

(2) Per questi nomi si vedano le pp. 370, 377, 383, 446, 457, 471, 544, ecc. dei *Regesta firmana*, pubbl. nei *Documenti di storia italiana*, a cura della R. Dep. di st. patr. per le prov. di Toscana, Umbria e Marche, tomo IV, Firenze, Cellini, 1870.

robco, Magalotto, ecc., ecc. (1). Tra questi ed altri, molti dei quali di origine teutonica, il nostro Cadonto o Cadotto non è dei più singolari e inverosimili, e può tornare, con tutta certezza, quale nome proprio, in principio del v. 11, dove il senso lo richiama e lo esige.

Qualora Cadonto fosse, non una semplice locuzione, ma una persona reale, secondo il Camilli, dovrebbe essere l'amante della fanciulla, attrice della minuscola scena. Io la intendo diversamente: l'uomo che le comanda di andare alle *Rote*, di portare l cibo agli *scolitori*, il *truffo*, le *gote*, gli *scatoni* e la *farfiata*, che l'avverte di non dimenticare nulla del necessario, evidentemente per non scontentarli, non si presenta quale un amante, ma piuttosto e più probabilmente come un padrone. E nemmeno penso possa essere il genitore, nel qual caso essa avrebbe detto 'mio padre', e non lo avrebbe indicato, come invece ha fatto, col nome o col cognome. Potrebbe, invece, essere il marito (contrariamente alla secolare tradizione delle pastorelle), proprio per il modo come lo indica, 'Cadonto meo', che corrisponde all'uso delle donne del popolo, di chiamare il loro marito col cognome, anzichè col nome (2).

Dell'altra persona nominata, Cencio Guidoni, possiamo dire soltanto che a lui apparteneva in qualche modo, ma non sappiamo in qual modo, una *fantilla* — oggi si direbbe *fantèlla* — amata, forse sedotta, o almeno corteggiata e vagheggiata dal protagonista della canzone. Poichè *fantèlla* vale ragazza e figlia, si rimane incerti, se Cencio Guidoni sia da reputare il padre o il padrone. Con maggiore probabilità si può ritenere che il Guidoni (cognome del quale sono piene le carte antiche della

---

(1) Per questi vedansi, alle pp. 240, 306, 307, ecc., *Le carte della Abbazia di Chiaravalle di Fiastra*, pubbl. dalla R. Dep. di st. patr. per le Marche, Ancona, 1908, vol. I.

(2) Se quest'ultima ipotesi si confermasse vera, si aggiungerebbe un nuovo e notevole elemento comico a quelli che sono lumeggiati nel § XIV.

regione) (1) sia persona reale, non imaginaria, come si verifica spesso nella lunga tradizione della pastorella. Ciò vuol essere ben ricordato.

Personaggio più misterioso è Pirino Rusto. Il v. 39 che lo comprende suona così:

vienci ancoi ne sia pirino rusto.

Naturalmente il codice lo dà senza alcuna maiuscola; ma gli editori lo *correggono*: le maiuscole, così di Pirino come di Rusto, compaiono nel Grion, dileguano nel D'Ancona-Comparetti e nel Monaci, riappaiono nel Camilli e nell'Egidi. Sono esse legittime? in altri termini, Pirino e Rusto sono proprio nome e cognome? o nome e soprannome? Ne dovette dubitare il Monaci; non ne dubitò invece il Camilli, che per dare al verso un senso sodisfacente, lo modificò, già lo dicemmo, così:

vien' ancoi, né ci sia Pirino Rusto.

Senonchè la modificazione, che consiste nella trasposizione del *ci*, con profonda alterazione del senso, non è necessaria nè ammissibile. Se si ricordi l'accennata corrispondenza di questo verso con i vv. 9-10 (2), se si badi che il senso derivante dalla trasposizione del Camilli sarebbe ingenuo e superfluo, si sente il bisogno di tornare alla lezione del testo del codice. Ed invero, la mala femmina con quel verso ha inteso schernire Pirino, suo vagheggino o suo ganzo, ha inteso di dire al seduttore, nel momento stesso della resa: vienci ormai: ne sia scottato Pirino. Il tratto è maligno e volgare, ma non disdice punto alla figura morale della donnaccola, nè alla tradizione della pastorella francese, cui questa nostra, in ultima analisi, si ricollega (3).

---

(1) Di 'Cenci' nei documenti fermani ce n'è un numero grande (pp. 308, 335, 364, 384 ed anche 271, ecc.), anche in funzione cognominale; e ancor più nelle carte di Fiastra, come si può vedere nelle pp. 101, 110, 112, 120, 184, ecc.

(2) Cfr. il § V.

(3) Cfr. le note al § XII.

Nella pastorella oltramontana Perrin, personaggio tradizionale, quasi indispensabile, fa assai frequenti comparse: ora è chiamato in aiuto dalla villanella contro le insidie del seduttore (1), ora è imbrancato con altri giovinetti suoi compagni (2), ora è schernito dalla pastorella, mentre viene rapita sul cavallo dell'amante (3), ora adempie altra funzione consimile. Perrin, insomma, è ingrediente usitatissimo nelle pastorelle; come usitatissimo è lo scherno sarcastico della sedotta all'amico lontano, proprio mentre si concede alle brame del seduttore. Dice in una pastorella la donna, subito dopo il godimento:

Robins trop demore (4);

dice in un'altra il cavaliere:

Robin ait trop demoreit
a la belle reveoir (5).

Muta il nome (Robin, altro garzoncello spesso nominato nelle pastorelle), ma il concetto è quello stesso della nostra canzone: un sarcastico scherno contro il giovinetto amante. Pirino, insomma, non è persona reale; è, invece, il personaggio tradizionale della pastorella francese, l'amante gabbato e deriso (6). La stessa forma, *Pirino* (con la riduzione a *r* del nesso *tr*, con l'*i* protonico), e la mancanza d'ogni altro esemplare nei tanti documenti da me compulsati, fanno sospettare della sua provenienza forastiera, confermata dalla corrispondenza del personaggio e della funzione.

---

(1) Per le citazioni delle pastorelle rimando sempre alla nota raccolta di K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastorellen,* Leipzig, 1870; II, 39, 40, ecc.

(2) *Ivi,* II, past. 6 e 77.

(3) *Ivi,* II, 12. È quasi superfluo ricordare che Perrin compare in moltissime altre pastorelle.

(4) *Ivi,* II, 14.

(5) *Ivi,* II, 11.

(6) In una pastorella (II, 53) è dalla giovane detto appunto suo amante: « Perrin, mon amant ».

Nè, d'altronde, io mancai di ricercare nei documenti il supposto cognome *Rusti* o *Rusto*; ma lo cercai invano: incontrai, bensì, Rustici, Rusci, Rupsi e simili, non mai *Rusto* o *Rusti* (1), che, essendo in sede di rima, non consente dubbî troppo gravi sulla sua esatta trascrizione (2).

Che sarà mai, allora, Rusto, se non è cognome o soprannome? Null'altro che il participio contratto del verbo 'rostire', tocco dalla metafonesi, come si vedrà nelle note. Onde il senso del verso scorre piano e chiaro: vienci ormai; ne sia scottato Pirino. E piano ritorna il testo del codice, così com'è:

Vienci ancoi; ne sia Pirino rusto.

Così l'incompreso e incomprensibile cognome *Rusto* dilegua dalla vecchia pastorella, proprio come dileguò dal *Ritmo cassinese* quel *da Benitiu*, che altro non era se non un innocente *d'ab enitiu*, e aveva tenuti in iscacco i critici più dotti e autorevoli. La critica rende, a volte, di questi servigi all'*ignoranza*, alla *sbadataggine* degli antichi copisti, riabilitandoli al cospetto dei saggi!

VIII. — In quale stagione è finta la scena.

La nostra canzone, tanto vituperata, a differenza di molte altre, porta in sè i contrassegni della sua *identità personale*, e si lascia localizzare, nel tempo e nello spazio, assai meglio che non

(1) Ho incontrati molti *Rustici* nei *Reg. firm.* (pp. 307, 496, 514, 542, ecc.) e nelle carte fiastrensi (pp. 32, 33, 39, 104, 135, 149, 151, 164, 184, 307, ecc.); in queste trovai anche un *Petrus Rupsi* (p. 245), un *Jan Rusi* (p. 147); come un *Actolinus Johannis Rusci* trovai in un doc. di Matelica (an. 1231, p. 70, delle *Pergamene di Matelica*, regesto pubbl. da G. Grimaldi, vol. I, Ancona, 1915, a cura della R. Dep. di st. patr. per le Marche); ma non mai *Rusti* o *Rusto*.

(2) Se non un dubbio, un'ipotesi può affacciarsi, come si può vedere nella nota al v. 48.

si osasse sperare: nomi di persone e di luoghi, vocaboli dialettali e di gergo, singolarità di concordanze e di riscontri offrono le chiavi a plausibili deduzioni.

Chi abbia qualche dimestichezza con le pastorelle oltramontane ricorda che la scena in esse atteggiata di solito si svolgeva in primavera; nella nostra, invece, indizi diversi fanno ritenere che avesse luogo in autunno e più precisamente in settembre, come intravvide il Camilli.

Dagli *Atti* dell'inchiesta agraria (1) egli ricava che lo *scote*, cioè il dissodare o sterpare (gli *scotitori* nel v. 14), si fa nel settembre; e nel settembre maturano i *profici* (v. 32), offerti insieme con le more, che fruttificano nello stesso mese. Ma veramente l'azione degli *scotitori* può essere compiuta in varî tempi dell'anno, e i profichi, e più specialmente le moriche, non sono proprî esclusivamente del solo mese di settembre.

In questo mese, osserva l'Egidi, aveva luogo a Fermo la grande fiera di S. Martino, « nella quale si facevano tutti gli acquisti »; donde un altro indizio in favore del detto mese. Ma non pare assolutamente necessario supporre prossima la fiera per giustificare l'offerta che il seduttore fa di una *cinta samartina* (v. 6), giacchè cinte siffatte, ammesso pure che fossero indigene, non solo potevano trovarsi in vendita in ogni stagione, ma, una volta acquistate, potevano essere offerte in qualunque momento.

Ancorchè non risolutivi, siffatti indizî avvicinano assai a una conclusione sicura. C'è, per buona fortuna, nella canzone un altro indizio, e vorrei dire una prova, che, se io non m'inganno, persuade essere la scena stata finta in autunno. Nel verso 36, infatti, si nomina, come ultimo dono, il *colore*, cioè probabilmente l'abrostine o la labrusca, se io bene interpetro (2), che matura appunto in quella stagione. Vero è che la mia interpetrazione del v. 36

giungerotti colori in tra lici

(1) *Inchiesta agraria*. Atti della Giunta. Roma, Forzani, 1884, vol. XI, P. 2.
(2) Ma cfr. *n.* al v. 36.

(nel quale più d'uno aveva creduto di ravvisare un dono di *traticci colorati*, mentre *in tra tici* non è che una locuzione avverbiale di luogo!) non può dirsi sicurissima, ma è anche vero che di ritenerla esatta abbiamo una valida ragione. Si è rilevato, qui sopra, come la canzone sia un curioso incrocio di corrispondenze e di simmetrie: orbene, come nella strofe precedente il seduttore ha offerti tre oggetti di vestiario (*treccioli*, *cinta*, *scarponi*), così in questa, che ne è una ripetizione, offre tre specie di prodotti campestri (*profici*, *morici*, *colori*). Quand'anche *colore* non stesse per labrusca (la quale effettivamente nelle Marche prospera qua e là lungo i fossi e i fiumi, ed è usata a colorare), starebbe, io penso, per qualche altro frutto, usato come materia colorante e sarebbe opportunamente nominato vicino alle *moriche*, buone *per far bianchi i denchi*; e i frutti silvestri, si sa, maturano generalmente in autunno. Tanto che lo svolgimento della scena finto in autunno appare estremamente probabile.

Anche questo cambio di stagione, autunno in luogo di primavera, che non sembra casuale, merita d'essere ricordato.

IX. — In che luogo.

Più che la stagione importerebbe determinare il luogo della scena.

Si può affermare all'ingrosso che è supposta in territorio marchigiano, secondo la comune opinione, nel fermano, forse tra il Tenna e il Chienti, certo lungo un fiume (come indicano le *rote*, v. 12), che pare sia il Tenna, e non molto lontano dal Chienti (v. 35), al quale il protagonista si augura di poter *passare*, per riportarne il *colore* da regalare alla giovane. A simile induzione incuorano, oltre i dati prettamente geografici che la canzone ci offre, così i fenomeni fonetici e morfologici, come il lessico e il nome stesso dell'autore.

La interessante questione sarebbe tosto e indubitabilmente risolta, se ci fosse dato identificare quel Cencio Guidoni, persona reale, che è nominata nel verso 10, e, ancor meglio, quel misterioso Cascioli, che ci si fa innanzi sino dal primo verso, e par proprio indicare il punto preciso della scena.

Cencio è riduzione di 'Vincenzo', così comune e frequente oggi e in passato nelle Marche, da rendersi superflua ogni parola in proposito (1). Di *Cenci* negli antichi documenti marchigiani e più specialmente in quelli fermani se ne incontra un numero grandissimo; e altrettanti e più nelle carte fiastrensi (2). Avvenne, anzi, e spesso, che 'Cencio' diventasse cognome, come era naturale che avvenisse. Tanto che si può asserire, senza tema d'errore, che 'Cencio' non solo è consentito dalla parlata marchigiana, ma vi è largamente documentato.

Altrettanto deve dirsi di 'Guidoni'. Gioverà innanzi tutto ricordare che nella provincia di Ascoli (circondario di Fermo) un comune si denomina ancora Monte Vidon Combatte, ove non è dubbio che *Vidon* stia per *Guidon*, come attestano concordi i documenti e le stampe. E di 'Guidoni' s'incontra una fitta schiera nei documenti così fermani, come fiastrensi, matelicesi, ecc. (3).

---

(1) Anzi sul nome 'Cèncio' s'impernia una nota filastrocca popolare:

Cèncio da la Cioncia
Pesava 'na libbra e 'n'óncia,
A 'n'oncia 'n ci ariava
E Cèncio se stirava.

(2) V. la *n.* 1 a p. 281.

(3) In quelli fermani, un *Domini Guidonis* del 907 (p. 297), un *Acto filio Guidoni* del 1095 (p. 306), un *Uguiccio de Guidone* del 1208 (p. 336), e più specialmente *Bonagratia Petri Guidoni* del 1232 (p. 363), un *mansum Guidonis de quesa* del 1232 (p. 365), un *domini Guidonis notario* del 1255 (p. 413) e un *Rainaldi domini Guidonis* del 1244 (p. 384). Nei documenti fiastrensi un *Rainaldo Guidoni* del 1165 (pp. 100, 109), un *D. Guidone* del 1169 (p. 117), un *Rainaldus Ugolini Guidoni* (p. 308), un *Petrus Guidonis* del 1196 (p. 316); ecc. Nei documenti matelicesi, *Albrici Guidonis* (p. 33), *Actolinus Actonis Guidonis* (p. 37), *Crescentio Guidonis* (p. 39), ecc.

Quantunque non ci sia riuscito di rintracciarvi un 'Cencio' nè un 'Vincenzo Guidoni', pure il numero grande di 'Cenci' e di 'Guidoni' ci autorizza a conchiudere che quello nominato dal poeta fu persona reale e proprio di quei paesi ai quali per molti altri indizî la nostra canzone si lascia ricondurre.

Ed ora guardiamo il più attentamente possibile e analizziamo quel *Cascioli*, che potrebbe essere la chiave di volta di varie questioni.

Che cosa significa, innanzi tutto, *una formana... da Cascioli?*

Ammesso che *formana* valga *fermana,* nè v'ha seria ragione di dubitarne, l'aggettivo si riferisce alla città di Fermo o al suo territorio? Se si dovesse riferire alla città, non si vedrebbe quale significato attribuire alla formola, dato che *Cascioli* rimanga nome di luogo, poichè la nostra attrice non poteva essere al tempo stesso abitante di Fermo e di Cascioli. *Formana*, pertanto, si dovrà riferire al territorio, alla Marca fermana; e l'espressione potrà valere, a un dipresso, come romano di Tivoli o di Frascati, napolitano di Pompei o di Sorrento, e simili.

Se così è, come appare verisimile, sembrerebbe ragionevole supporre che lo scrittore, il probabile protagonista della canzone, non fosse fermano, non appartenesse, cioè, alla Marca fermana, cui apparteneva la deuteragonista (1). La scena, pertanto, dovrebbe essersi verificata in un territorio di confine, dove sarebbe da ricercare il vocabolo di *Cascioli*, se è proprio nome locativo, e se rispecchia esattamente il vocabolo vero e originario, indicato dall'autore della canzone; se, cioè, non siavi incorso alcun errore di trascrizione.

Ma *Cascioli*, questo misterioso *Cascioli*, ostinatamente ribelle a ogni più diligente ricerca, ignoto così agli studiosi, come agli abitanti dei luoghi dove dovremmo supporlo, non confermato da documenti, non registrato nei dizionarî, privo di qualsiasi corrispondenza con alcun altro vocabolo di luogo vivente cono-

(1) Non sarebbe caso nuovo, giacchè nel contrasto di Cielo (v. 112) l'amante confessa: « istrano mi son, carama, enfra esta bona jenti ».

sciuto, che non dà nome ad alcun comune, ad alcuna frazione d'Italia, nè nella forma *Cascioli* o *Casioli*, nè in quella di *Cassioli*; questo *Cascioli* sarà proprio un nome di luogo? La locuzione *formana ... da Cascioli* non potrebbe avere tutt'altro significato? Non potrebbe *cascioli* stare in luogo di *casciole* (i vocaboli in rima con questo si lascerebbero ripristinare o ridurre con la maggiore naturalezza, anzi col più lusinghiero accordo, poichè nel marchigiano si dice *trecciole* e *pignole*, anzichè *treccioli* e *pignoli*), in modo che la locuzione sonasse come un cortese complimento (che altrimenti nella canzone mancherebbe del tutto) del cavaliere alla dama? Tornano subito in mente reminiscenze di canti popolari marchigiani, dove la *casciòla*, il formaggetto dal color bianco eburneo, fa da termine di paragone: il verso:

La carne bianca commo le casciòle (1)

che non riesco a rintracciare nei libri, e il verso di Baldassarre Olimpo, negli strambotti del *Linguaccio in laude di una pastorella*:

O pastorella bianca più che 'l cascio (2).

Potrebbe la frase *formana da casciole* significare anche donna che lavori formaggi; nè le mancherebbe un certo sapore comico o sarcastico, consono alla intonazione generale della canzone (3). Confesso, però, immediatamente che queste ipotesi non mi contentano; onde torno alla vecchia supposizione che si tratti di nome di luogo o di cognome, che varrebbe press'a poco lo stesso.

---

(1) Questo verso, se esattamente lo ricordo, è in un canto popolare marchigiano, che però non m'è riuscito di rintracciare.

(2) Si può leggere nelle mie *Marche*, p. 150.

(3) « È mio pensiero, mi scrive ora il conte Semproni, che istintivamente « ritengo conforme al vero, il nome di Cascioli non altro significare che quel « gruppo di casette... sito in territorio di S. Elpidio a mare, poco lungi dal « Castellano... Questo gruppetto di case è ora chiamato *le cascinare*, che poi « ha eziandio un nesso con Cascioli sensibilissimo ».

Nei dialetti marchigiani la locuzione *da Cascioli*, oltre indicare la patria, la provenienza di una persona, può significare 'presso', 'vicino', quando preceda un cognome, un nome di famiglia, che, specialmente in aperta campagna, passa subito a indicare anche il luogo ove la famiglia risiede e dimora. Se *Cascioli* fosse davvero un cognome, la locuzione *da Cascioli* si riferirebbe a *iscoppai*, e il verso verrebbe a dire: presso il luogo ove abita la famiglia Cascioli *iscoppai* una *formana*.

Questa interpetrazione si presenta assai più seducente che a prima giunta non sembri, ma urta contro uno scoglio formidabile, poichè i documenti marchigiani di quella plaga non presentano una sola volta un cognome che possa ridursi a Cascioli (non *Casioli*, non *Cassioli*, non *Cascioli*, non *Casscioli*, non *Capsioli*, non *Caxioli*, ecc. ecc.).

Eppure la famiglia Cascioli esiste oggi e dura fino dal sec. XIII. Un ramo di essa, fiorente in Cagli, occupava la carica ereditaria di primo falconiere della Corte di Spagna (1); il beato Andrea Cascioli, da Spello, fu uno dei primi compagni di S. Francesco, e a lui carissimo; altri Cascioli trovansi in Roma, sino dal sec. XIII; di altri si ha notizia in Firenze e altrove (2). Onde la ipotesi che *Cascioli* sia effettivamente cognome non è da scartare, senza averla prima bene vagliata e ponderata. In mancanza di una spiegazione definitiva, si è creduto opportuno prospettare anche questa al lettore.

Pensai anche a un *Ca' Sioli* o *Ca' Scioli*, ma fui trattenuto dalla stessa difficoltà, benchè non possa escludere in modo assoluto che nei documenti s'incontri il nome *Siolo*. In conclusione, l'opinione più attendibile è pur sempre che *Cascioli* sia nome di luogo.

---

(1) Cfr. il fasc. 4 dell'an. I (1921) della riv. *Terra italica*, dir. dal prof. Ercole Scatassa.

(2) Così mi scrive mons. Giuseppe Cascioli, r. Ispettore onorario dei monumenti in Roma, cui rendo qui vive grazie.

Il Fontanini (1), il Grion ed altri, volendo spiegarsi in qualche modo il misterioso vocabolo, che può dar tanta luce a tutto il componimento, pensarono a *Casoli* dell'Abruzzo; ma il ravvicinamento lascia insodisfatti, non tanto perchè una 'formana', cioè della città o del territorio di Fermo, è troppo lungi dall'Abruzzo, quanto perchè *Casoli*, nome di un comune nella provincia di Chieti e di una frazione nella provincia di Teramo (comune di Atri), così in un caso come nell'altro, suona sdrucciolo e non piano: *Càsoli*, dunque, non *Casòli*. E il vocabolo, in rima, non consente un siffatto ritiro di accento.

Durante le mie ricerche attraverso i documenti marchigiani, per un momento credetti aver rintracciato il vecchio nome locale, quando lessi in un atto di sottomissione a Fermo del 1252 i nomi dei castelli *Castiglioni*, *Turris Casolis*, *et Montis Leonis* (2); ma tosto mi disillusero la forma grammaticale morfologicamente inammissibile, e il confronto con altri documenti dai quali risulta chiaro trattarsi non di *Casolis*, ma di *Casalis* (3).

Perduta ormai ogni speranza di rintracciare alcun indizio del tormentato *Cascioli*, come suole avvenire in simili casi, tornai, per rassicurarmi, ai pochi codici ove la parola è registrata. — Non potrebbe, pensavo, essere incorso un errore, reso più facile dall'essere *Cascioli* nome proprio, indifferente, voglio dire, al senso del verso e del periodo? — E laddove nei codici del *De vulgari eloquentia* e nel corpo del cod. vatic. 3793 ritrovai il tradizionale *da cascioli*, nella tavola di quest'ultimo lessi *da gagioli* (4).

La variante mi parve importante, anzi rivelatrice. Se è vero, infatti, come afferma l'Egidi (p. XII), il quale studiò il codice

---

(1) *Eloquenza italiana*, p. 227.

(2) *Regesta firmana*, an. 1252, n. 206, p. 404.

(3) *Ivi*, pp. 437-38.

(4) La tavola, o indice, è a c. 2^{b} e dà questa lezione:

Vna fermano scoppai da Gagioli
gitto citto si gia ju gran...

più acutamente di ogni altro, che l'indice è della mano stessa del testo, la lezione dell'indice dovrà avere valore uguale a quello del testo, se non anche maggiore, in quanto può rappresentare una correzione. Già la nuova lezione, quando non rappresentasse che una variante grafica di *Cascioli*, ci indurrebbe a riflettere sul doppio suono che può avere nel marchigiano il nesso grafico *sc* di *Cascioli*: dolce come in *cascio* (CASEUM), e duro come in *rosscio* (RUSSEU). Il che potrebbe giovare a rintracciare il vocabolo o, almeno, la sua etimologia.

Ma la variante si presta a ben altre supposizioni.

Gagioli, infatti, seppure non figuri tra i nomi di luogo delle Marche, figura ripetutamente (sotto le forme di *Gaggiolo* e *Gaggioli*) tra quelli della Toscana (Grosseto) e della Lombardia (Como) (1); e, quel che più importa, nelle Marche è cognome frequente (*Gaggioli*), e risponde alla fonetica marchigiana, che dice *gàggia* invece di *gazza*, e ne deriva *sgaggià*, schiamazzare, gridare, *gaggiàro*, gazzaro e simili. Un ipotetico *Gaggioli*, se anche non si ritrovi fra gli odierni nomi di luogo delle Marche, lascia speranza di una spiegazione sodisfacente.

La variante *Gagioli* può aprire il varco anche a un altro filo di luce, in quanto permette che le si avvicini, senza sforzo, il vocabolo *Gaiole* o *Gagliole*, che è il nome di un comune della provincia di Macerata, a tramontana di Camerino, fra S. Severino e Matelica, e anche di una frazione del comune di Pieve Torina, a mezzogiorno di Camerino, vicinissima al Chienti. Il ravvicinamento, anzichè ostacolato, parrebbe agevolato dalla desinenza *-e* in vece di *-i* dei tre vocaboli in rima (*Cascioli-pignoli-trecioli*), poichè, come ho già detto, il marchigiano giustifica meglio le prime forme che le seconde, le quali sono veri e proprî toscanismi.

Senonchè anche questo seducente ravvicinamento dilegua,

(1) Cfr. *Nuovissimo dizionario dei comuni e frazioni di comuni del regno d'Italia*, compilato da A. GNACCOLINI e A. SCHIEPPATI, Paravia e C., 1913.

perchè mi viene concordemente assicurato da persone dei luoghi che il nome del loro paese non è *Gajóle* ma *Gàjole*.

Sfuma così la fiducia di raggiungere la spiegazione definitiva dell'introvabile *Cascioli*, perocchè nessun vocabolo del territorio fermano può essere identificato con quello. Nessuno, infatti, dei nomi dei nove castelli maggiori, nessuno dei diciotto mezzani, nessuno dei cinquantatrè minori, sottomessi a Fermo in quel secolo e nominati negli *Statuta*, ha somiglianza alcuna col vocabolo 'Cascioli' o 'Gagioli' (1). Debbo dire di più: alcun vocabolo affine non m'è riuscito di incontrare nei documenti fermani, non nelle carte topografiche, così antiche come moderne, non nei cronisti, non negli storici, quali l'Adami (2), il Maggiori (3), l'Ottinelli (4), e neppure nel Ponti (5), il quale, con la diligenza e precisione che gli sono consuete, elenca in più luoghi della sua opera (6) i paesi da Fermo conquistati o a Fermo spontaneamente offertisi (alle pp. 27-28 ne enumera ben 129 soggetti alla giurisdizione episcopale fermana nel sec. XI) e mai alcuno che con 'Cascioli' mostri avere la più lontana relazione (7). Così che la paziente ricerca sul vocabolo *Cascioli* non ci ha bastantemente giovato a determinare il luogo della scena della nostra canzone. Ma forse ha schiuso il varco a più fortunate ricerche.

---

(1) Si possono vedere elencati alle pp. 33-34 (rubr. 25, 26 e 27) degli *Statuta Firmanorum*, Firmi, apud Sertorium De Montibus, an. D. 1589.

(2) Fr. Adami, *De rebus in civitate Firmana gestis*, Romae, MDXCI.

(3) *De Firmanae urbis origine... liber*, Firmi, MDCCLXXXIX.

(4) C. Ottinelli, *De Firmo, Piceni urbe nobilissima, elogium.*

(5) G. Ponti, *Tavole sinottiche di cose più notabili della città di Fermo e suo antico stato*, Fermo, 1836.

(6) Pp. 27-28, 37-38, 47, ecc.

(7) Nel cit. elenco, a p. 28, sotto il numero d'ordine 89, è nominato *Caloscio*. Che si nasconda qui il nostro *Cascioli*? Tranne l'*-i* in vece dell'*-o*, nel dialetto marchigiano giustificabilissimo, corre tra i due vocaboli completa rispondenza di lettere: sembrerebbe un anagramma. Non insisto, però, nel ravvicinamento, che non mi accontenta; e non sodisfa neppure dotta persona di Fermo.

X. — La canzone è scritta in dialetto marchigiano.

L'esame linguistico della canzone incuora a ricondurla a quegli stessi territorî ai quali la rendono gli elementi folklorici, onomastici e geografici.

Alcuni, male interpetrando le parole di Dante, credettero che contenesse, su un fondo toscano, vocaboli dei dialetti romani, umbri e marchigiani; ma di siffatta opinione è ormai superfluo discutere.

Il Camilli, convinto, con Dante, che autore della canzone fosse il fiorentino Castra, ritiene che i vocaboli siano quasi tutti spiccatamente marchigiani, ma, perchè toscano l'autore, velati da una patina di toscano; la qual patina, però, potrebbe anche essere imputata ai copisti, soliti toscaneggiare i testi da loro trascritti. A buon conto egli scopre nel testo, oltre quelli fonetici, assai numerosi e reali, due toscanismi lessicali: *unqua* (v. 48) e *tu li à' a tor le* (v. 34), da non potersi attribuire al copista. Senonchè *unqua* va unito con *me* formando *unquame*, che non stona in antiche scritture marchigiane, e il v. 48 di cui fa parte, al pari del v. 34, così frantumato dal Camilli, va spiegato in tutt'altro modo, come si dirà nelle note, con l'esclusione indubitabile di quegli elementi che il Camilli ritenne toscani. Onde la questione ritorna al punto di prima, e va ripresa da capo.

Che la canzone si mostri assai toscaneggiata, assai più che le altre antiche scritture marchigiane, non fa meraviglia (farebbe anzi meraviglia il contrario), perchè, mentre queste rimasero là dove erano state scritte, e sono state a noi tramandate su codici marchigiani, serbando intatta, o poco variata, l'impronta che loro aveva data l'autore, quella dovette essere letta e trascritta, chissà quante volte, in Toscana, se trovò luogo nella silloge del cod. vat. 3793, compilata da copista toscano, che vi accolse il fior fiore della poesia corrente allora per l'Italia, proveniente

dalle più diverse regioni (1). Importa invece constatare che per il lessico e anche per la fonetica e la morfologia, se bene si guardi, la canzone risulta prettamente marchigiana, purchè si sappia rimondarla di quella patina, che può essere bensì imputata al copista, ma anche all'autore.

Il più stridente contrasto con la fonetica dell'antico marchigiano sarebbe presentato dai dittonghi *uo* e *ie* da *ŏ* e *ĕ* tonici, ma essi si scoprono immediatamente arbitrarî e illegittimi, perchè appaiono là dove, per virtù di metafonesi, non dovrebbero apparire; e viceversa. Si ha, infatti, *buona*, 4 e 46, di contro a *boni*, 7; *bono*, 18; *omo*, 49; e *rote*, 12; *cascioli*, 1; *pignoli*, 3; *trecioli*, 6 (2); di fronte ai quali l'unico *puoi*, 27, risulta un toscanismo evidente, come il *vuolliot* 'voglioti' del *Pianto* (v. 172). Non meno arbitrarî sono da ritenere i cinque dittonghi *ie*: in *cielto*, 2, perchè da CITO (nella tavola del codice, infatti, si ha *gitto*, *citto*, e nei codici danteschi del *De vulg. el.*, *cita*, *cito*, come nel *S. Alessio*, che ha *citu*, v. 201); in *Ciencio*, 10, perchè dovuto alla vicinanza della palatina (una specie di pleonasmo grafico (3)), come in *masciella*, 30, che è da MAXILLA; in *diede*, 24 e *vienci*, 39, perchè toscanismi certi ed evidenti. Non si saprebbero, altrimenti, spiegare *bene*, 17, *levate*, 19 e *ei*, 50.

D'altronde *fantilla*, 10, in luogo di *fantella*, *quisso*, 34, in luogo di *quesso*, neutro, *scarponi*, 8 e *scatoni*, 17 (in luogo di *-uni*) mostrano all'evidenza che nei fenomeni metafonetici

---

(1) Nella nostra canzone sono toscanismi: *lasci* 35, per 'lasse', *di* 4, 27, ecc., *ti* 7, 37, *mi* 8, 21, 24, ecc., *ci* 39, 45, *vi* 48, *fai* 8, *mai* 48, *ai* 11, *trovai* 43, in luogo delle corrispondenti forme in *-e*, *pose* 44 per 'puse', *bianchi* 24 per 'blanchi', *dare'* per 'darìa', ecc. Di altri evidenti toscanismi fonetici si parla qui sotto. Parole non conosciute nell'a. march. *ancoi* v. 39, *samartina*, v. 6.

(2) Sull'*o* di questi tre ultimi vocaboli, che potrebbero finire tutti in *-e* (come s'è già detto), devesi fare ogni riserva.

(3) Lo stesso fenomeno ne *Lo livero..... de' Faveri* ed. da F. EGIDI (in *Scritti* per nozze Fedele-De Fabritiis, Napoli, Ricciardi, 1908, p. 283): *cieresie*, *ciesari*, *fecie*, ecc.

della canzone (voglio dire dell'unica redazione in cui ci è pervenuta) regnano grande incertezza e confusione.

Numerosi, al contrario, ci si offrono suoni e forme proprie, alcuni fino esclusive, del marchigiano, tra i quali basti qui ricordare i più cospicui: *arlucare*, 30; *rdici*, 34; *semplo*, 20; *Clenchi*, 35; *nosciella*, 28; *panari*, 32; *comammalo*, 11; *adochia*, 39; *alerato*, 41; *caba*, 7; *villo fferato*, 13; *lu lli*, 34; *mi ffui*, 47; *be llarato*, 43; *be mi*, 50; *samarlina*, 6; ecc. e *ài* ha, 11; *ài* abbi, 24; *aba* abbia, 9; *i* ES, 9; *ei* ES, 50; *reio*, 30; *lansi*, 23; *so*, 13; *co meco*, 17; ecc.

Se a questi si aggiunga il corredo lessicale che offre vocaboli veramente caratteristici, taluni esclusivi, quali *rote*, 12; *alerato*, 41; *farfiata*, 18; *scotilori*, 14; *follena*, 42; *leina*, 46, ecc., la marchigianità del dialetto della canzone può ritenersi senz'altro dimostrata.

Ma si può giungere a una conclusione ancor più precisa, mediante il confronto del sistema dialettale della canzone con quello che traspare dalle carte dell'abbazia di Chiaravalle di Fiastra, dai versi contro Pier da Medicina, rintracciati a Montegiorgio, dal *S. Alessio*, proveniente da S. Vittoria in Matenano (diocesi di Fermo), e anche, per qualche fenomeno, dall'*Interrenuta ridicolosa*, che non è improbabile fosse scritta nel vernacolo contadinesco di Pitino, nel territorio di S. Severino, a pochi chilometri dal fiume Chienti (1). Per tacere del complesso dei fenomeni, che esemplificherò nelle note al testo, qui mi limito a segnalare un *aba* abbia, di una carta di Fiastra, che fa prezioso riscontro all'*aba* del v. 9; il *nate* dei versi contro Pier da Medicina, e molti esempi analoghi della mia *Interr.* (*i iline*, *S. Seerine*, *ine* vino), che suffragano il *forte* del v. 34;

(1) E. Monaci, *Antichissimo ritmo volgare sulla leggenda di S. Alessio*, in *Rend. Accad. Lincei*, cl. di scienze morali, vol. XVI, fasc. IV, 1907; *Le carte della Abbazia di Chiaravalle di Fiastra*, già citate; per i versi contro Pier da Medicina vedansi le mie *Marche*, pp. 11-12; *L'Interrenuta ridicolosa*, commedia in dial. di Cingoli, 1606, pubbl. da me in *Studi di fil. rom.*,

il *tansi* del *S. Alessio*, che è identico a quello del v. 23; e l'*i* ES del v. 9 che ha nell'*Intervenuta* decine di riscontri, non reperibili in nessun altro testo romanzo che non provenga da quei paraggi.

Se la nostra induzione è legittima, la canzone si riporta, come a paese d'origine, a quei territori che abbiamo accennati, posti, a dir breve, fra il Tenna e il Chienti.

Ci ha permesso di giungere a una simile conclusione la resistenza che la nostra canzone dovè opporre al toscaneggiamento, riuscito assai arduo per due speciali ragioni: per la singolarità di molti vocaboli non convertibili in altri del dizionario toscano, e per la oscurità della canzone, quasi impenetrabile a chi non avesse familiarità coi dialetti marchigiani.

XI. -- Metro.

Il metro del nostro componimento è quello della canzone: cinque strofe, ciascuna di dieci versi, raggruppati in due membri, con sole quattro rime: AB AB AB CD CD; fronte e sirma, con piedi e volte, come si vede (1).

Le rime, generalmente regolari, tranne *aina - saima - samartina* (vv. 2-6), *foltena - sciena - leina* (vv. 42-46), e *rote - men-*

---

vol. IX, fasc. 26. La credetti in dial. cingolano, ma qualche dubbio mi sorse più tardi, per certe discordanze da quel dialetto, e per ciò che l'A. dice nel prologo:

Quist'è Pitine
Castellu de S. Seerine.

Insieme con questa *Intervenuta* ricordo anche A. FEDELI, *Le intervenute di* FR. BORROCCI, commediografo dialettale marchig. del sec. XVI, Città di Castello, Lapi, 1907, il cui dialetto è lo stesso che nella *Interv.* pubbl. da me.

(1) La divisione in fronte e sirma fu intravvista anche dal compilatore del codice, che scrisse sempre con la maiuscola la iniziale del settimo verso di ciascuna strofe.

caite - gote (vv. 12-16). Le prime due possono ridursi a regolarità, restituendo *saina* e *lena* (1); ma *mencaite*, comunque abbia a leggersi, resiste ancora alle smanie dei critici. Il Grion lesse (nè si vede perchè) *men cote*, zoppichino; il Colocci par che leggesse *mencaote*, di ragione oscura; il Camilli, seguito dall'Egidi, *m'encote*, m'intimorisce, come avevo intravvisto anch'io. Vuolsi però confessare che quest'ultima restituzione (delle altre non occorre parlare), ancorchè semplice e piana, lascia insodisfatti, non tanto per il senso, che potrebbe anch'essere accettabile, quanto per la storia del vocabolo, rimasto letterario in tutto il campo romanzo.

Povere sono le rime, più che semplici e piane; talora nella stessa strofe assonanti (*-oti, -oni*; *-ato, -are*; *-ato, -ai*) o consonanti (*-ato, -ito*). Non appieno giustificato, se riferito alle rime, il giudizio di Dante che la canzone fosse *recte atque perfecte ligata*; più rispondente al vero, se riferito a quelle concordanze e rispondenze che abbiamo svelate qui sopra (2).

Dei versi vorremmo dire che, nell'intenzione dello scrittore, dovevano essere endecasillabi; ma conviene riconoscere (altra prova della scorrettezza del testo) che molti superano o non raggiungono la misura. Tutti, o quasi, mostrano un'andatura dattilica (alla quale potrebbero ridursi anche gli altri, con ragionevoli modificazioni), frequente nei nostri antichi rimatori,

(1) Non è da escludere in modo assoluto che tali rime ora evidentemente imperfette si debbano attribuire a determinata intenzione dell'autore, incorato dall'esempio di poeti oltramontani, in componimenti consimili non sempre curanti dell'assoluta regolarità. Quanto al modo della restituzione sono da vedere le note al testo.

(2) G. Salvadori (*La poesia giovanile e la canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, Roma, 1895) e il Camilli ritennero probabile che Dante leggesse la nostra canz. proprio nel cod. vat. 3793, ma riuscirebbe un po' duro supporre che egli definisse *recte atque perfecte ligata* una canzone trascritta così irregolarmente. Accresce la poca verisimiglianza dell'ipotesi la notevole discordanza nella lezione dei primi due versi fra il detto cod. vat. e i codici danteschi del *De vulg. el.*

Dante compreso (1). In grazia di siffatta andatura, e per la nota legge dell'anacrusi nelle tripodie dattiliche, meno si nota la mancanza iniziale di una o due sillabe e la conseguente differenza tra un verso e l'altro. Per addurre qualche esempio, i vv. 24 e 28. di otto sillabe; i vv. 4 e 7. di dieci; i vv. 6 e 11, di undici, hanno, appunto per questo, suono e movimento poco dissimile.

Così come ci sono pervenuti si possono ritenere di undici sillabe 12 versi; di dieci, 25; di nove, 6; di otto, 3, e 4 di dodici: e non giurerei sull'esattezza del mio computo. Il quale, più o meno esatto che sia poco conta, è così sconfortante che, mentre, da una parte, lascia sospesi sulla intenzione e sulla valentia metrica dell'autore, dall'altra disanima qualunque più industre critico volesse accingersi al rammendo del testo, a meno che non avesse l'audacia di certi antichi editori.

XII. — Rapporti coi componimenti congeneri.

Erano già vecchi nella poesia neo-latina gli elementi e i motivi che concorsero a dar materia alla nostra canzone.

Senza uscir dall'Italia ne incontriamo alcuni nel contrasto di Cielo d'Alcamo, altri nella canzone a dialogo di Ciacco dell'Anguillaia, nella pastorella di Guido Cavalcanti, e in altri componimenti di poeti noti ed anonimi.

Col contrasto di Cielo la nostra canzone ha comuni, oltre alla grossolana e triviale sensualità, alla comicità più o meno palese, all'assenza di forme proprie del poetare cavalleresco e cortigiano, e a una certa semplicità spiccia, rude e campagnola, la forma

---

(1) Si richiamino i versi:

> Io dirò cosa incredibile e vera:
> Nel picciol cerchio s'entrava per porta
> Che si nomava da quei della Pera.
>
> (*Par.*, XVI, 124-26).

dialogica (1), lo svolgimento del dialogo, la conclusione realistica e qualche motivo particolare.

Come la donna del contrasto pone, per cedere, la condizione del matrimonio (vv. 69-70, 118-19, 147-48), così quella della canzone chiede d'esser presa *a nosciella* (2). Così l'una come l'altra osserva che l'uomo è infiammato nel volto (*Contr.*, v. 146, canz., v. 30), e ambedue, sul punto di concedersi, si scusano, rivelando sentimento volgare, d'aver opposta resistenza e aver offesi i loro seduttori (*Contr.*, v. 158, canz. vv. 49-50) (3). Nè rilevo la ripetizione di alcune parole, piuttosto caratteristiche (4).

Con la canzone di Ciacco che, però, è molto più delicata, la nostra ha comune, per lo meno, la motivazione della resa. Nella prima la donna dice:

Tanto m'hai predicata
e sì saputo dire,
ch'io mi sono accordata:
Dimmi: che t'è in piacire? (vv. 61-63)

---

(1) Nel contrasto di Cielo, però, manca la parte narrativa, che nella canzone di Osmano si alterna e s'intreccia con la dialogica, come manca la strofe introduttiva, che dà occasione alla scena in tante pastorelle oltramontane.

(2) Che *nosciella* derivi da NUPTIAE non pare vi sia più ragione di dubitare, come si può vedere nella nota al testo.

(3) Osservabile anche in quest'altro riscontro: così in Cielo (v. 159) come in Osmano (v. 41) l'atto finale si compirebbe, non solo in casa, ma proprio nel letto: il che non pare avvenisse mai nelle pastorelle oltramontane. Senonchè io dubito un po' di questa interpretazione, come si può vedere nelle note. In Osmano nessuna traccia più del cavallo, che in qualche modo si può ancora intravvedere (e fu intravvisto da più di un critico) nel contrasto di Cielo.

(4) Nel *Contrasto*: « Levati suso e vattene » (v. 137); nella canz.: « Le- « vat'esso, non m'avicinare » (v. 19); nel *Contr.*: « l'arma dòleti » (v. 146); nella canz. « o tu ... dogliuto » (v. 25). Nè voglio tralasciare il *quaci* (vv. 79 e 83) che nella canz. trova una forma analoga in *intra lici* (v. 36). Ma non mancano, fra i due componimenti, differenze essenziali, come, ad es., l'incontro, che nella nostra è in campagna e casuale, secondo la tradizione, nel contrasto ha luogo in casa della donna e non per la prima volta.

Nellà seconda:

> e io più non ti faccio rubusto,
> poi cotanto m'ài sucotata:
> vienci ancoi..... (vv. 37-39)

Anche con la pastorella di Guido Cavalcanti ha la nostra canzone rapporti di somiglianza fondamentale: l'incontro in campagna con una villanella, il dialogo, la dedizione di lei, il godimento (1).

Altre corrispondenze con componimenti italiani, anteriori o posteriori, si potrebbero rintracciare (come, ad es., con la ballata: «Fatevi a l'uscio, madonna dolciata», dove l'amante offre «Cicerchia, invidia (2), metaschio e rutetta, Menta, fiorranza, nepitella e borrana», cioè prodotti campestri, come nella nostra, vv. 31-36 (3), ma non par che ne metta conto. Ne rileviamo piuttosto alcune con la poesia d'oltr'alpe, dalla quale la nostra canzone trasse lo schema, gli spunti, le forme e, più d'una volta, le frasi e le parole. Non un pensiero contiene, che non fosse stato espresso nelle pastorelle francesi, ancorchè con diverse movenze (4).

Già la forma intramezzata di narrazione e di dialogo è tra le pastorelle francesi la più comune, come appare la più completa. In esse il poeta, narratore ed attore al tempo stesso, quasi sempre apre immediato il racconto, senza alcun preambolo,

---

(1) La pastorella del Cavalcanti («In un boschetto trovai pastorella») credette il Carducci che fra le ballate di lui «dovesse esser la più diffusa e «cantata». Cfr. *Cantilene e ballate*, Pisa, Nistri, 1871, p. 80.

(2) *Invidia* cioè *indivia*.

(3) Carducci, *Op. cit.*, pp. 76-77. A chiarire il v. 48 (*e unquame non vi altrei*) giova il richiamo di questi versi di un'altra canz. riportata dal Carducci, p. 67: «Giammai non vidi donna Di cotanto valore, Quanto era «la Catrina Che mi donò il tuo amore», dove 'valore' non ha certo un significato morale.

(4) Per certe corrispondenze, forse non casuali, si può legittimamente supporre che il nostro poeta conoscesse anche il famoso contrasto di Rambaldo di Vaqueiras con una donna genovese. Cfr. le note ai vv. 7, 20, ecc., e le note a pp. 276 e 310.

proprio come il nostro: « Una formana iscoppai da Cascioli »: il francese avrebbe detto: *ci o trovai pastourelle* (1).

Così nell'una, come nelle altre, il dramma sempre inatteso e casuale, sempre in aperta campagna, si svolge rapidissimo: un complimento e una profferta d'amore da parte del cavaliere; da parte della giovane una blanda ripulsa, e la minaccia di chiamare Perrin o Robin; breve replica di lui, con l'annunzio di qualche regalo; e... la catastrofe: ambedue sull'erba, l'uno nelle braccia dell'altra (2). Il godimento, se ha luogo, è sempre immediato: se corre un'intesa fra i due, è, caso mai, per la replica, non per l'inizio.

I regali sono una ingrediente, più che comune, quasi indispensabile, e consistono quasi sempre (se si lascino da parte le vaghe promesse di far della pastorella una dama, una castellana, una principessa) in oggetti di ornamento o di vestiario, come nella nostra (3): anzi l'oggetto regalato, o promesso più frequentemente di ogni altro, è proprio una cinta o cintura! (4).

Superfluo rilevare che bene spesso la pastorella francese protesta che il vagheggino di lei non potrà avere « pur una

(1) Bartsch, *Op. cit.*, II, 1, 4, 7, 9-12, 14, 17-19, ecc. ecc. Manca nella nostra il consueto *l'autrier* iniziale, ma il passato remoto, *iscoppai*, lo lascia supporre.

(2) Bartsch, II, 9, 11, 28, 31, ecc. La conclusione è bene spesso significata con questo verso: « Et sor l'erbe la getai », ovv. « deseur l'erbe verdoient ».

(3) II, 16, vv. 47-48; II, 19, vv. 47-48; II, 33, v. 12; II, 38, vv. 38-40; II, 42, v. 32; II, 47, vv. 25-26; II, 64, vv. 42-44, ecc. Regali più comuni: borse, fibbie, gioielli, vesti, mantelli, ecc.

(4) II, 23, v. 19: « Ceyntur vos donrai de soie »: II, 46, vv. 26-27: « ... vos donroie Senture ferree d'argent »; II, 50, vv. 27-28: « Biaus juelz « vos vorrai doner Sainturelle de soie »: II, 61, v. 27: « A cinquante boutons « d'or avroiz ceinture »: II, 68, vv. 22-24: « ... la cainture de deus tors »; II, 71, vv. 42-45: « Fremau d'or et cainturete Vos donrai de fin argent, « Chapiau d'orfroiz et boursete Ouvree mult richement », dove è da notare quell'*ouvree* che ricorda l'*operata* della nostra canzone. E potrei citare, pur tacendo del ben noto passo dantesco (*Par.*, XV, 101), altri esempi non pochi, ma mi restringerò a uno dei *Canti antichi portoghesi* (Monaci, 1873, XII) in cui a una pastorella sono offerte « boas cintas de Rocamador ».

cica » (1); e lo invita bruscamente a ritirarsi (« levat'esso, non m'avicinare ») (2).

La promessa di far la volontà del cavaliere solo a condizione d'essere sposata, come nella nostra, così si riscontra in varie pastorelle francesi (3): in tutte, compresa la nostra, meramente formale, perchè il cavaliere non promette, o promette in modo evasivo, e pure ottiene il suo intento.

La preoccupazione per le chiacchiere degl'invidi e dei malevoli non fu solo nella nostra 'formana', ma anche in qualche pastorella francese (4).

Se la 'formana' ci appare sfrontata, non meno audaci si rivelano molte sue consorelle d'oltr'alpe, nè occorre addurne le prove.

Anzi è quasi di rito che i componimenti francesi, come il nostro, si conchiudano con una sfrontata dichiarazione della..... sedotta, che spesso ritira o corregge qualche giudizio offensivo buttato in faccia al seduttore durante il diverbio (5).

Alla dichiarazione di lei spesso se ne accompagna una di lui, che per il senso, e spesso per le stesse parole, consuona al verso: « unqua me non vi altrei » (6).

---

(1) II, 13, vv. 27-28: « De folie parlaz Car ren n'en porteraz »; II, 15, vv. 23-24: « Vostre proiers pou vos vault, N'i poeis riens gaaingnier »; e così nelle pastorelle 64, v. 27; 71, v. 65; 76, v. 31, ecc.

(2) Bartsch, III, 1, v. 19: « Sire, traies vos en la »; II, 52, v. 17: « fu « de ci, ne m'aprochies! ».

(3) II, 69, vv. 18-19 sgg.: « ... se vous m'espousez Lors ferez voz volentez »; II, 6, v. 56: « Non farai... ainz m'avrois espousee », ecc.

(4) La 'formana' dice: « Ed adocchia non sia stimulata », e la sua consorella d'oltr'Alpe aveva detto: « Se preneis gairde a la gent Ke nuls ne « vigne apres mi » (II, 15, vv. 53-54); e sempre, nel concedersi, aveva cercato i più riposti nascondigli. Un po' di pudore ci voleva!

(5) Si vedano le pastorelle II, 17, vv. 45-48; 20, vv. 46 sgg.; 21, v. 58; 47, v. 40, ecc. Ma non è notizia peregrina, chè anche in canzoni, talora indirizzate a donne, in giuochi partiti, ecc., espressioni triviali s'incontrano di frequente.

(6) II, 17, vv. 14-15: « Onkes maix... Je ne vi si bel enfant »; II, 71, vv. 11-12: « Onques mes... Si jolie n'esgardai »; II, 72, vv. 19 e 39-40:

Se di altri riscontri ci fosse ancora bisogno, richiamerei il volgare e tristo accenno a Pirino (1); la consuetudine dei poeti francesi di indicare con nomi propri locali, nei primi versi, il luogo reale della scena (2); l'uso di indicare nomi propri, come nella nostra, Ciencio Guidoni (3); l'altro uso di invocare, nel colloquio erotico, il nome di Dio (4), ed altro ed altro ancora.

Ma a noi basta aver dimostrato all'evidenza che la nostra canzone, meglio che un fiore solitario nel campo della poesia romanza, è un fiore tardivo, autunnale, quasi un centone di altri componimenti, che porta in sè il segno della decadenza e quasi dell'esaurimento d'un genere, di grazioso e poetico che era, tramutatosi in una rude e grossolana facezia.

Quasi fosse di ciò consapevole il poeta finge la sua scena in autunno (5) contro la consuetudine più frequente dei poeti ultramontani, che la finsero, di solito, con assai più di verisimiglianza, a primavera (difesa contro gli sguardi indiscreti, non più il verde fogliame, già caduto, ma un prosaico tugurio o una cava), e sfronda l'idillio di ogni colore poetico, per ridurlo a un'avventura che, se d'un secolo più tardi, si potrebbe chiamar boccaccesca.

Non più, qui, l'esordio tradizionale sulla primavera veniente o già in fiore, non la descrizione del luogo o dell'ora; non la dolce lode delle bellezze muliebri, non una sola parola di passione o d'amore; non un fiorir di rossore sulle gote della vil-

---

« Onc ne vi si bele nec Ne de tant bele facon », ecc., *unquame* e *vi* han proprio sapore di francesismi. Cfr. le note al testo.

(1) Cfr. § VII, p. 281.

(2) È indicato, sino dai primi versi, il luogo della scena nelle pastorelle II, 1, 5, 7, 10, 37, 43, 48, 49, 52, 56, ecc. In alcune il luogo è indicato nel centro del componimento (II, 23, 47, ecc.).

(3) II, 26: « La fille dan Hue », ecc.

(4) Nella nostra canz., v. 35: « Se Dio mi lasci passare a lo Clenchi »; nelle pastorelle: « se Deus me saut » (II, 4, v. 37); « se Deu plaist » (II, 15, v. 28), ecc.

(5) Cfr. § VIII; è imaginata in autunno la scena nella pastorella II, 23: « Quant la douce saisons fine... ».

lanella, non un suo atto violento di sorpresa, non un detto nè un accenno di cortesia cavalleresca nella bocca del cavaliere, ma solo offerta di doni, come prezzo di merce, o aride formole di compra e vendita, nulla, insomma, che non sia nuda e cruda realtà materiale e sensuale. Nelle mani del nostro poeta la pastorella ha sì mutato faccia, che non pare, diremo meglio, non è più quella uscita svelta e gaia, franca e salace, ma pur sempre poetica, dalle fantasie dei *trovatori* ultramontani.

XIII. — Quando fu scritta.

Molto piacerebbe a questo punto poter precisare l'anno in cui fu composta la nostra canzone, ma i dati ci fanno veramente difetto. Tuttavia ne abbiamo più che a sufficienza per limitare il tempo con una certa larghezza, approssimativamente.

I rapporti indubitabili che la canzone mostra avere col contrasto di Cielo, del quale appare, con ogni certezza, più tarda, ci garantiscono che è di parecchi anni posteriore al 1231 (1); quelli, assai meno evidenti, con la canzone a dialogo di Ciacco dell'Anguillaia ci incuorano a trasportarla qualche decennio più tardi; ma, oltre a non rassicurarci pienamente, ci lasciano sempre in una vaga incertezza, pur avvicinandoci a un anno, intorno al 1260 o 1270 circa.

L'età del codice vat. 3793 (che è della fine del sec. XIII) dove si legge, a c. 26, la nostra canzone, ci rende certi che essa fu scritta entro il detto secolo. Se rammentiamo che detto codice fu trascritto da quattordici amanuensi (2), e che la can-

(1) Il D'Ancona, il Caix, il D'Ovidio e altri s'accordano nel ritenere che il contrasto di Cielo, ove sono ricordati la *defensa* (v. 22) e gli *agostari* (v. 22), l'una istituita e gli altri coniati nel 1231 da Federico II, debba essere posteriore a quell'anno; e posteriore di tanto, almeno, che quei due fatti storici divenissero noti, largamente noti e popolari.

(2) Fr. Egidi, *Prefazione* al *Libro de varie romanze volgare*, p. xii.

zone si trova nella parte eseguita dal primo, e cioè dal più antico trascrittore, non stentiamo a risalire almeno verso il 1290. Frapponendo un certo tempo (come autorizzano a fare il chiaro toscaneggiamento e la non meno evidente scorrettezza del testo) (1) fra la composizione della canzone e il suo accoglimento nel codice, non esitiamo troppo a rimandarla ancora qualche decennio più indietro. In modo che ravvicinando il termine *a quo* al termine *ad quem*, crediamo di non dilungarci troppo dal vero, supponendo che la canzone fosse scritta in un anno che può essere fissato tra il 1260 e il 1280 (2).

Ben si conviene a quel lasso di tempo un componimento dove la ricercatezza e l'artificio sono evidenti, dove si possono scoprire tracce della poetica provenzaleggiante (ancorchè, dirò così, rovesciata) ed anche di quella poesia realistica o giocosa di cui davano esempio Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti e Rustico di Filippo.

Se qualche fortunato ricercatore porrà le mani su un documento che serbi memoria di Cencio Guidoni, o di messer Osmano, la mia conclusione ne sarà avvalorata e forse anche definitivamente comprovata.

Per intanto noi possiamo contentarci della conclusione approssimativa che, per un componimento di secondaria importanza, ancorchè per varî rispetti molto notevole, può essere quanto basta ai fini dell'indagine storica e dell'analisi esegetica e filologica.

(1) Si veda il § II.

(2) Il Camilli, negli *Atti e Mem. della Dep. st. m.*, vol. II (1916-17), p. 246, citato un doc. dell'Archivio diplomatico di Fermo, dal quale si deduce che nel 1295 il Chienti era confine dello Stato fermano, e ammesso che col v. 35 (« Se Dio mi lasci passare a lo Clenchi ») il poeta accenni al passaggio del detto confine; ammesso, inoltre, che Dante vedesse la nostra canzone in Firenze, ne conclude che la data della canz. stessa sia tra il 1295 e il 1301. Ma noi vedremo che il v. 35 va spiegato altrimenti; nè, d'altra parte, ci sembra che nel breve giro di cinque anni la canzone, uscita dalla Marca, subisse tutte le alterazioni che ha subìte e acquistasse tale rinomanza da essere assunta lì per lì nel cod. vat.

XIV. — Spirito e scopo.

Stando all'asserzione di Dante la nostra *cantio* sarebbe una delle moltissime imaginate *in improperium... trium gentium*, e cioè dei romani, dei marchigiani e degli umbri (*Spoletanos*). Interpetrando con più discrezione le parole dantesche, si dovrà intendere che *cantiones quam plures invente sunt*, e nessuno è in grado di negarlo (1), sebbene il superlativo possa parere un poco esagerato, *in vituperium* delle suddette popolazioni, ma che questa, da lui ricordata e attribuita al Castra, sia stata scritta in dileggio di una delle tre, che, in effetto, sarebbe la marchigiana.

Vuolsi notare, intanto, che, qualunque fosse l'intenzione di Dante, il testo, così com'è, viene a dire che le *cantiones* furono *invente in vituperium* delle dette *gentes*, non dei loro dialetti, verso i quali Dante nutriva un'estrema antipatia, una specie di represso rancore, sino al punto da imputare l'*oscena* parlata dei Pugliesi alla contiguità dei romani e dei marchigiani (2).

---

(1) Il Rajna (p. 59) notò che il famoso *Chignamente scate sciate* costituisce un ottonario; il quale potrebbe essere un principio di canzone popolare, una di quelle molte, suppongo io, che Dante asserì di aver vedute (*vidimus*). Sulla lettura di *scate sciate* mi è di compiacimento avvalorare una prudente ipotesi del Rajna, ripresa e confermata dal D'Ovidio (p. 527 *n.*), che, cioè, si possa, o debba intendere *scate* per *sciate*, col *c* di suono palatale, e *sciate* per *sctate*, considerando che nella Marca meridionale *st* si pronunzia *sct*, come notò A. Leopardi per il sanginesino, e io ricordai in *Studi romanzi*, III, p. 128 *n.* Il verso varrebbe: '*come siate stati*'. Per *chignamente*,' come, qualmente, cfr. Monaci, in *Riv. fil. rom.*, vol. II, p. 54. Che il *siate* (*scate*) possa essere congiuntivo antico dimostra questo passo di una carta fiastrense (del 1156, p. 81): « De vos et de bonis vestris siatis liberi et absoluti ». Che il suono *sct* per *st* fosse reale anche in antico, potrebbero comprovare le grafie di *passteno* e *passtenato* della c. fiastrense del 1161, p. 88.

(2) « Apuli quoque, vel a sui acerbitate, vel finitimorum suorum conti- « guitate, qui Romani et Marchiani sunt, turpiter barbarizant ». *De vulg.*

Dell'asserzione di Dante, come fu generalmente intesa, si tennero paghi il Grion, il D'Ancona (1) ed altri; ma al Borgognoni (2) parve sapesse troppo di strano « che un fiorentino « volesse pigliarsi la scesa di accozzare un lungo componimento « in dialetto esotico... per mettere in derisione la parlata », egli aggiunge, di Orvieto, e noi diremmo, anzi diciamo, dei marchigiani. Tanto strano che egli imaginò vi si intrecciasse anche la satira contro un orvietano, Ormanno dei Monaldeschi, impigliato in una salace avventura (quella di cui nella canzone) con una fantesca; la quale, però, si potrebbe osservare, essendo finita bene per lui, non si prestava al dileggio. Caso mai il poeta avrebbe dato all'avventura altra e contraria soluzione!

Anche al Torraca (3) parve improbabile che lo scopo della canzone fosse quello indicato da Dante. Del quale non si tenne pago neppure il Monaci, che sospettò, a un dipresso come il Borgognoni, che Osmano fosse il nome della persona messa in canzonatura dal Castra (4); in modo, ne deduce il Camilli, che la poesia non sarebbe stata composta soltanto *in vituperium* di un dialetto, ma anche di un messere che lo parlava « e ver- « rebbe così a rientrare, per questo lato, nel numero delle spi-

---

eloq., I, XII, 6. A bene intendere i violenti vocaboli usati da Dante contro i nostri dialetti (*turpiter barbarizant, decerpamus, abicimus*, ecc., v. la *n.* 1) conviene ricordare che disse male di tutti i dialetti italiani, compreso il toscano, perchè disformi da quel tipo ideale di lingua di cui egli s'era finta nella mente un'imagine troppo perfetta e lontana da ogni realtà. Tocca anche di ciò nel suo studio sempre giovane *Sul trattato « De vulgari eloquentia » di Dante*, F. D'Ovidio. Cfr. il suo vol. *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milano, Hoepli, 1910. — Ai dialetti marchigiani (*anconitani*) Dante accenna anche in I, X, 6 e 7, ove fa la spartizione di tutti i dialetti italiani. Quanto alla contiguità della Puglia alla Marca, basterà ricordare che Puglia si chiamava allora una buona parte dell'Italia meridionale.

(1) In una nota alla II appendice sul *Contrasto* di Cielo.

(2) A. Borgognoni, *Studi d'erudizione e d'arte*, vol. II, Bologna, Romagnoli, 1878, pp. 195-196.

(3) *Op. e loc. cit.*, p. 63.

(4) Camilli, p. 89.

« ritosaggini con cui gli scrittori di Toscana si divertivano a « canzonare i marchigiani ».

Ma il Camilli muove dal solito presupposto che Osmano e Castra fossero la stessa persona, e, in ultima analisi, viene a dire che il fiorentino Castra, scrivendo la canzone, intese di far ridere i suoi concittadini, vituperando il dialetto marchigiano.

Francamente, io ritengo che sullo scopo della canzone si sia equivocato di grosso, e forse fino da Dante. Me lo fa sospettare lo stesso imbarazzo dei critici nell'accogliere l'affermazione di Dante, che pure era recisa e categorica.

Se autore della canzone fu il Castra fiorentino, male si comprende come mai egli potesse proporsi di usare, e riuscisse ad usare, durante un intero e lungo componimento, un dialetto marchigiano (e lo usasse con tanta padronanza e perizia da parer nativo di quei luoghi) per volgerlo in derisione del dialetto stesso, e a sollazzo dei suoi concittadini. Se poi autore fu messer Osmano, cioè un marchigiano, non mi occorrono più valide ragioni per conchiudere che altro dovette essere lo scopo del componimento, non parendo probabile che un marchigiano intendesse far ridere i suoi corregionali sul conto del comune dialetto, e che un siffatto componimento dialettale, arieggiante le pastorelle, più note e famigliari oltr'alpe che da noi, fosse atto a far ridere i marchigiani, che non saranno stati tutti letterati nè tutti esperti in fatto di lingua e di dialetto.

Ammesso che la canzone non fosse scritta in derisione di un dialetto; escluso che fosse in derisione di una persona, la quale non sarebbe neppure nominata, mentre ne sono nominate altre; ritenuto inverosimile che fosse in vituperio di una popolazione o di più popolazioni, quale scopo potè proporsi, seppure uno se ne propose, l'autore?

Rileggiamo la canzone, e notiamo. Appena il poeta scorge la ragazza, lungi dall'ammirarne la bellezza, come il caso, il sentimento o almeno la tradizione volevano, lungi dal lodarne i pregi fisici (chè non pare una lode l'accenno al passo svelto di lei), rileva, dirò meglio, indovina, quasi a fiuto, che porta, entro

pentole, minestra bene condita: osservazione da cuoco o da ghiottone, più che da poeta. Iniziando *ex abrupto* l'opera di seduzione, non si giova di parole cortesi e lusinghevoli, sibbene di fredda e immediata offerta di doni: *trecciole*, una *cinta*, e... un paio di *scarponi*, non belli, eleganti, ma *buoni*, cioè solidi, come piacciono ai contadini. Proprio così. Mostrandosi la ragazza poco arrendevole alla insolita procedura dongiovannesca, il poeta le dà della sciocca e arrischia una minaccia.

La ragazza ribatte: — Debbo andare alle Rote, a portare il vitto agli sterratori; mi è stato comandato di non dimenticare il *truffo* del vino, le *gote*, cioè i cucchiai, e gli *scatoni*, cioè gli scodelloni, da scodellare la *farfiata de lo bono farfione*. Lèvamiti d'innanzi, scempio e melenso che sei —. Non contenta di questo, gli dà un colpo e gli butta in faccia altre volgari insolenze; indi, si direbbe, gli volta le spalle.

Il poeta finge di spaventarsi, poi torna alla carica, ed offre, da vero spilorcio, altri doni: panieri di fichi selvatici, more di siepe e sostanze coloranti, più ridicoli dei primi.

La ragazza, che ha respinti sdegnosamente quelli, dovrebbe, *a fortiori*, respingere anche questi; e invece... si arrende (1).

I due giovani si accordano, fanno gli affari loro, e la donna pudicamente conchiude: Ma, caro mio, tu sei maestro dell'arte!

Qui, come vede ogni lettore, gli elementi compositori, presi uno per uno, non sono gran che dissimili da quelli delle pastorelle oltramontane, ma, ciò non ostante, la canzone risulta profondamente diversa. I doni, per dirne una, usati sempre a sedurre, di graziosi e signorili che erano nelle pastorelle d'oltr'alpe, sono diventati ridicoli addirittura (scarponi — si noti l'accrescitivo! —, fichi selvatici, moriche, ecc.).

La lingua, che nei componimenti affini era stata sempre la...

(1) Comunque la canz. s'abbia da intendere, ci parrebbe una pedanteria ricordare le gravi pene che i citati *Statuta* di Fermo comminavano contro i seduttori di donne (pp. 108-110) e contro, si noti bene, i *deviantes fantescham*, pp. 106-107.

lingua, qui si converte in dialetto. Anzi le parole sono tolte di bocca ai parlatori più umili, se non addirittura ai più volgari; e il loro raggruppamento è congegnato evidentemente in maniera da conseguire un determinato effetto. Mentre nella tradizione del 'genere' la pastorella procura di elevare la sua parlata all'altezza del cavaliere, qui il cavaliere mette la propria sotto quella della 'pastorella'. E non senza un perchè!

Chi aggruppa vocaboli dialettali, insoliti e caratteristici, con tanta premura, quanta traspare da questi versi:

cietto cietto s'agia in grand'aina...
e cocìno portava in pingnoli...
a l'aborito ne gio a l'aterato...

così impregnati di dialetto da riuscire incomprensibili ad uomini esperti di ogni industria filologica, da far parere l'intera canzone un « bizzarro miscuglio di versi », il che veramente non è; chi, in un componimento che può dirsi erotico, congegna versi come questi:

saimato di buona saima...
la farfiata de lo bono farfione...

lungi dal voler nobilitare il dialetto, vuole ostentarlo, ed è in vena di scherzare.

D'altra parte, la donna che, alle prese col seduttore, alle sue insistenze risponde:

Di me non puoi avere pur una cica,
se non mi prendi a nosciella,

usando, in un momento che dobbiamo supporre grave, espressioni come *una cica* e *nosciella*, effettivamente, e forse anche intenzionalmente, scherzose (dove la sua antenata di Francia o di Provenza avrebbe detto, con tutta serietà e con piena naturalezza: voi non potrete aver nulla da me, se non mi sposerete) (1),

(1) Fino la donna del contrasto di Rambaldo, non meno volgare della nostra, si limita a dire: *qe niente no farò* (v. 17).

si atteggia come chi faccia una smorfia e non come chi difenda sul serio la sua onestà pericolante.

Nè certo parla sul serio il poeta che, offerti doni di non trascurabile valore (trecciole, cinta, scarponi), a vincere la resistenza della ragazza, ne aggiunge altri che non hanno valore di sorta (profichi, more, colori) e nessuna attrattiva; il poeta che, per un colpo che la donna gli aggiusta, ha una paura diabolica, e, per esprimere questa paura, usa il verso

Per timiccio che non ha satanai

e raccatta parole di gergo, come *battisaco*, o del più stretto volgare, come *farfiata*, *gote*, *truffo*, *scaloni*, ecc.

Tanto che l'accorto lettore, notando la singolarità delle parole, la irrazionalità del contegno dei due attori, e l'illogico svolgimento del dramma, entra in sospetto che qui siasi di fronte, non a un componimento normale, ma a una contraffazione, a un travestimento, a una parodia, come che voglia chiamarsi. Si accorge che il componimento, più che una cosa seria, come le pastorelle conosciute, pare una burla, uno scherzo. Gli sporadici elementi umoristici, satirici o comici, che pur s'incontrano qua e là nelle pastorelle vere, ultramontane e italiane, e si sono venuti via via accrescendo, qui, preso il sopravvento, hanno soppiantati gli elementi lirici, e sono divenuti la parte precipua e capitale.

Un gran passo su questa via s'era già fatto col contrasto di Cielo, d'indole scherzosa e forse comica addirittura, che mette in scena due persone, una più volgare dell'altra, ponendo loro in bocca un linguaggio triviale: altro che i cortesi cavalieri scesi d'arcione per una partita d'amore; altro che le modeste e fresche forosette dei poeti francesi!

Così nel contrasto di Cielo come nel nostro lo spirito degli autori è diverso da quello degli scrittori di pastorelle; ma nel nostro si fa un altro passo più avanti (non dico più in alto) per quella via.

I personaggi, di graziosi che erano si sono fatti zotici e grossolani: due contadini. I loro discorsi, amorosi e più o meno garbatamente sensuali, nel nostro sanno di..... meretricio e di casa di tolleranza. Volgare è divenuta perfino la lingua; scherzoso, in certo senso, perfino il metro. Resiste, insomma, l'ossatura del vecchio componimento, ma l'intonaco, i fregi, i colori sono del tutto mutati. La lirica si è convertita in poesia realistica, la tenzone è divenuta un diverbio; il vecchio componimento sembra ormai la caricatura di se stesso.

Non è stata sempre questa la sorte dei 'generi' troppo a lungo usati dai poeti?

Nè sarebbe caso isolato per quel tempo: non scherniva con un sonetto, il Guinizelli, iniziatore del dolce stil novo, una vecchia rabbiosa? Non descriveva il Cavalcanti, mentre imperversavano nei cieli poetici le donne angelicate, una donna gobba? Non motteggiava giocondamente in sonetti Rustico di Filippo? Non tenzonava bizzarramente Guido Orlandi? Non erano divulgatissimi i lamenti delle mal maritate, delle fanciulle smaniose di marito? Non avrebbero di lì a poco levata la loro voce gioconda Folgore e Cene? la sua, triste, dolorosa, ma spesso ridanciana, Cecco Angiolieri? E lo stesso Dante non componeva sonetti peggio che realistici, contendendo con Forese Donati? Non si scorgono spunti comici fino in componimenti morali, sacri e solenni, come, per dirne uno, nel *ritmo cassinese*? (1).

Tra siffatta poesia s'imbranca, ma non si confonde, la nostra *pastorella*, chè spoetizza quella francese, che, pompeggiandosi nella solennità della canzone, componimento lirico per eccellenza, brancola terra terra, vestita dei cenci dialettali, infarcita dei vocaboli culinarî, spirante un grasso odore di cucina e di volgarità.

In conclusione, la nostra è una pastorella in derisione di se stessa e della famiglia da cui discendeva.

---

(1) Lo ha rilevato il D'Ovidio, p. 185. Non dimentico che comica, e forse ironica, è anche una canz. di Ruggieri Pugliese, *L'altrier*...

Sotto questo nuovo aspetto essa può aspirare perfino al vanto di una tal quale originalità: trasmutare i poetici personaggi tradizionali in due contadini, accozzare quanti più vocaboli dialettali fosse possibile, scegliendoli tra i più antipoetici, rinunziare allo schema metrico consueto per un altro proprio di un componimento di spiriti al tutto diversi; imprimere al componimento un certo sapore di satira e di parodia, con spunti comici dedotti da varie fonti di comicità, sono indizi di un ingegno sottile ed arguto e anche, in qualche modo, originale (1).

XV. — Popolare?

Sarebbe, per avventura, la nostra canzone, un componimento popolare? Dante (supposto che si riferisse a questo componimento) la imbranca per un momento con altre *quam plures cantiones* che popolari furono certamente, ma poi la distacca da tutte, affermando che questa è, a differenza delle altre, *recte atque perfecte ligata*. Cioè non popolare.

Come mai potrebbe dirsi popolare un componimento intessuto di tutte quelle preziosità che abbiamo rilevate, che si tiene stretto, almeno formalmente, a una tradizione dotta, che questa tradizione osa mettere in derisione con esagerazioni comiche, così di sostanza come di forma? Contrastano, poi, coi caratteri dei componimenti popolari, la disparità fra la parte dialogata e la narrativa, le sproporzioni fra le parlate della donna, facentisi, di volta in volta, più brevi, i molti accenni locali e personali, l'abuso intenzionale dei dialettismi (la vera poesia popolare tende a liberarsi dal dialetto), e, per tacer d'altro, quell'andatura del metro tutta dotta e scolastica. Eppoi, dove

(1) Il Jeanroy (*La lirica francese in Italia nel periodo delle origini*, Firenze, Sansoni, 1897) colloca la nostra canzone tra i *dialoghi distribuiti strofa per strofa*, e la manda in compagnia di quelli di Cielo, di Ciacco, di Giacomino Pugliese, di Mazzeo di Ricco, ecc., ma l'errore è evidente.

si nascondono quello speciale sapore che si nota in ogni canto destinato al popolo, quella spontaneità e semplicità che del canto popolare sono le doti essenziali?

Chi volesse sottilizzare qualche sapore popolaresco potrebbe trovarlo in alcune ripetizioni di parole che però sono cosa ben diversa dai ritornelli (*saimato di buona saima: la farfiata de lo bono farfione*), nella conformazione al tutto uguale di certi versi (ad es. il v. 20 e il v. 25), in qualche rima imperfetta, nelle varie assonanze e consonanze, nella materia trattata, nell'abuso stesso del dialetto e nella stessa tradizione della pastorella. Ma si sente troppo bene che la canzone, pur sonando all'orecchio in modo diverso dall'altra poesia allora in voga, non fu scritta pel popolo; non ha le doti che al popolo piacciono; non fu dal popolo appresa nè tramandata; fu, viceversa, composta da un dotto, con uno speciale intendimento artistico, ed ebbe la sorte delle poesie d'arte, compresa l'accoglienza nel codice vaticano, concessa esclusivamente a componimenti letterarî.

XVI. — **Autore.**

Circa l'autore della nostra canzone corrono, dirò così, fino dal sec. XIII, due diverse opinioni: Dante credette che l'avesse composta *quidam florentinus nomine Castra*; mentre il compilatore del cod. vat. 3793, al posto in cui di solito figura l'autore, iscrisse il nome di Messer Osmano. I critici, di solito, stettero col più forte, con Dante, senza, però, che ne adducessero una soda ragione. O cercarono di mettere d'accordo le due diverse opinioni.

Il Grion opinò che Castra e Osmano fossero la stessa persona, e che « messer Osmano Castra, o Castratutti non *sia* altri che « il ser Manno del cod. Chigiano 574 » del quale il Crescimbeni pubblicò un sonetto (III, 73) ove « buffoneggia la scuola guittonesca ».

Come il Grion giungesse a una così peregrina identificazione noi non sappiamo; vediamo, però, come egli non l'abbia dimostrata. Tacendo del Caix, che di passata identificò, proprio come il Grion, Messer Osmano con il Castra di Dante (1), veniamo ad uno studioso ben più sagace, ad Adolfo Borgognoni, che, respinta e dichiarata indimostrabile la identificazione del Grion, ritenne, come Dante, autore della *canzonessa* essere stato davvero il Castra fiorentino, il quale l'avrebbe spacciata come opera di messer Osmano, cui l'avrebbe intitolata *in vituperium* della sua persona e del suo dialetto. Messer Osmano, poi, altri non sarebbe che Messer Ormanno Monaldeschi, orvietano, che nel 1266 era podestà in Firenze: onde orvietano sarebbe il dialetto della canzone, e messer Ormanno il protagonista dell'avventura che vi è narrata (2).

Il Borgognoni, come si vede, va sulle orme del Grion, e, con analogo procedimento, identifica Osmano con Ormanno, come quegli Manno con Osmano, per una supposta rassomiglianza grafica; e ingarbuglia la questione dell'autore più che non la sgrovigli.

Ernesto Monaci, con la cautela che gli era consueta, si limitò ad affermare che « il Messer Osmano premesso alla canzone « potè essere un pseudonimo dell'autore (Osmano in antico di- « cevasi per Osimano, cioè di Osimo) e potè anche essere il « nome o il soprannome di una persona cui il Castra diresse « questa poesia » (3). E ritenne il Castra autore della canzone.

Senza distaccarsi troppo dai precedenti, il Camilli ritiene probabile che « Osmano e Castra siano la stessa persona », e che Osmano sia un soprannome « dello stesso Castra, dato a lui dai « suoi concittadini di Firenze per aver egli soggiornato qualche « tempo in Osimo ».

Per il D'Ovidio, Messer Osmano sarà « un Osimano, di fatto

(1) *Op. cit.*, p. 483.
(2) *Op. cit.*, pp. 191 sgg.
(3) *Crest.*, pp. 492-93.

« o di nome, preso di mira da quel Castra, con la sua contraf-
« fazione, e avrà poi finito col passare per autore » (1).

Nessuno, insomma, ha osato prendere le parti dello sconosciuto messer Osmano, per non contraddire alla parola di Dante. Solo il Torraca avanzò il sospetto che Dante, non bene informato, o non ricordasse bene, o confondesse questa con altra canzone, e solo per equivoco l'attribuisse al suo concittadino, il Castra (2), non sapendo egli scorgere nella canzone stessa la maligna intenzione che Dante vi avrebbe intravvista.

La questione, pertanto, da nessuno risolutamente affrontata, rimane tuttora aperta; devesi ancora dimostrare se abbia ragione Dante o il compilatore del codice vaticano, se, cioè, autore della canzone fosse il fiorentino Castra o il marchigiano messer Osmano. Per giungere a una conclusione plausibile, fra tante disparate opinioni, non avvalorate che da ipotesi più o meno ingegnose, io penso convenga seguire altra via, la via maestra per ogni indagine storico-critica, quella dei documenti.

a) Il Castra.

Domandiamoci subito: Chi era il Castra?

Scartata senz'altro la fantasticheria di qualche critico, in grazia della quale il Castra sarebbe stato un fiorentino così denominato per la sua professione di norcino, beccaio o castratore di bestiame, noi possiamo, con documenti del tempo dimostrare che Castra (pur non escludendo che potesse anche essere soprannome) era indubitabilmente nome o cognome.

Nel Libro di Montaperti, là dove si parla del grano per il rifornimento di Montalcino, viene ricordato un Castra con queste parole: *Plebatus Fagne. Die lune, viiii augusti ..... Bernardus f. Iacobi, rector populi Sancte Crucis, staria VII. Pro quo*

(1) *Op. cit.*, p. 527 *n.*
(2) *Nel periodo delle origini*, in *Studi marchigiani*, p. 63.

fideiussit Iacobus qui Castra vocatur f. quondam Bartoli populi Sancte Trinitatis (1). Pur rilevando una tal quale analogia tra le parole di Dante (*quidam florentinus nomine Castra*) e quelle del documento (*Iacobus qui Castra vocatur*) (2), con le quali il Castra è indicato mediante una specie di perifrasi, non pare si possa dubitare che Castra, così nell'un caso come nell'altro, sia realmente nome o cognome. Nome o cognome, infatti, è in un altro documento (indicatomi dal prof. Bernardino Feliciangeli, del quale non si sa dire se sia maggiore la modestia o la dottrina (3)), un breve di Urbano IV del 9 febbraio 1262, che comincia così: *Dilectus filius Castra Gualfredi, civis florentinus*... (4). Tanto che si può ragionevolmente presumere che anche il Castra di Dante portasse questo nome o questo cognome.

---

(1) Il doc. fu indicato dal Torraca nei suoi *Studi su la lirica italiana del duecento* (Bologna, Zanichelli, 1902, p. 156), che lo ricavò dal *Libro di Montaperti* ed. da C. Paoli, Firenze, 1889, p. 146. Al Torraca che nei luoghi citati sospettò avesse Dante equivocato, il Camilli obbietta che Dante asserì in modo esplicito di aver veduto (*vidimus*) la canzone, onde riesce difficile imaginare « che s'ingannasse così stranamente sul nome dell'autore ». Se si pensa, però, che *vidimus* può significare ' vidi ' in tempo remoto, come fa credere la composizione del *De vulg. eloq.*, che s'inclina a collocare in tempo assai tardo, l'equivoco dopo molti anni, appare ben poco difficile; tanto più che non consisterebbe nell'aver preso per fiorentino un osimano, come dice il Camilli, ma nell'aver attribuito al Castra una canzone in luogo di un'altra, in luogo di una di quelle che egli asseriva essere state 'trovate' *in vituperium* dei marchigiani, degli umbri e dei romani, e che, per sua confessione, erano assai numerose (*quam plures*), onde l'equivoco era molto facile ad ingenerarsi. Oltre a ciò non è da trascurare che quando Dante *vide* quella canzone, il preteso autore (Castra) l'avrebbe già composta da un pezzo (Dante dice: *composuerat*).

(2) La formula *qui vocatur* nel *Libro* è rara: un es. a p. 141: « ... *pro* « *quo fidejussit Jacopus qui Guacola vocatur* ». Di solito è indicata la paternità, senz'altro.

(3) Lascio queste parole come le scrissi, sebbene una morte acerba abbia rapito agli studi il dotto e valoroso storico marchigiano, l'amico incomparabile e indimenticabile, le cui doti di studioso erano pari alle sue virtù civili.

(4) Il breve, che ci pare opportuno riferire, è stampato nel *Bullarium ordinis FF. Praedicatorum... opera* F. Thomae Ripoll *editum*, T. I, Romae,

Qui si affaccia subito un'altra domanda: corre alcun rapporto fra i tre Castra ricordati? In altri termini, il Castra di Dante può identificarsi con quello di Montaperti o con quello di Urbano IV? O non sarebbero, per avventura, tutti e tre una sola e medesima persona? Il Torraca sospettò che il dantesco fosse quello stesso che è nominato nel libro di Montaperti, ma non se ne può fare dimostrazione. Tanto meno si può dimostrare che questo si identifichi col Castra del breve papale, poichè questo, nel 1262, era in tali condizioni di povertà (e noi diremmo

---

MDCCXXIX, p. 417; è ricordato dal Potthast, 18228, e transunto dal Guiraud, *Les registres d'Urbain IV* (1261-1264), t. II, p. 23. Eccolo nella sua integrità:

Urbanus episcopus, servus servorum Dei, dilecto filio Priori Fratrum Praedicatorum Florentin., salutem et apostolicam benedictionem.

Dilectus filius Castra Gualfredi, civis Florentinus, praeventus Spiritus Sancti gratia, quae facit humanas mentes fructum concipere, ac parere salutarem, illis quibus usuras extorsit, et quorum notitiam habere potuit, de iis, quae taliter pervenerunt ad eum, jam pro majori parte, per Dei gratiam, ut asserit, satisfecit. Verum, quia nonnullis Ecclesiis, et personis ecclesiasticis ex eo super his nondum est juxta ipsius desiderium satisfactum, quod ignorat ipsorum nomina, et in remotis existunt, licet ad eum de usuris exortis [*leggi*: extortis] a talibus modicum pervenisset, nobis humiliter supplicavit, ut cum ipsum, uxore ac pluribus filiis oneratum, oporteat de bonis temporalibus sustentari, et sibi, propter satisfactionem huiusmodi, bona dumtaxat immobilia remansisse dicantur, illud, quod de residuo bonorum suorum deberet secundum jura in pios usus converti, sibi pro sustentatione sua et suae familiae, ne mendicare cogantur, distribui loco pauperum, pietatis intuitu mandaremus. Nos igitur, qui juxta desideria promovere cupimus, et conservare promota, pia consideratione pensantes, quod expedit calamum quassatum non conteri, et in erasione aeruginis vas non frangi, mandamus, quatenus, cum bona ecclesiastica in nostra plena dispositione consistant, de his, quae hujusmodi ecclesiis et personis, quarum non possit per eum haberi notitia, deberent ab ipso restitui, et per hoc in opera pietatis converti, sic, auctoritate nostra, sibi et suae familiae, de benignitate apostolica providere procures, quod consideratis ipsius Castrae Gualfredi, ac hujusmodi suorum conditione, ac aliis circumstantiis universis, iidem valeant de talibus, quasi collatis sibi a nobis, commode sustentari, non obstante indulgentia [de qua in Diplomate dato VII martii MCCXXV], qua tibi, vel Fratibus tui ordinis a Sede Apostolica dicitur esse concessum, quod de causis cognoscere inviti minime teneamini, quae vobis a Sede committuntur eadem. Datum Viterbii V idus Februarii, Pontificatus nostri anno primo.

Da vari mesi era stato consegnato il mio ms., quando A. Aruch pubblicò in questo *Giorn.*, 76, 250-252 sgg. il *Libro di Castra Gualfredi et de' compagni*, che la concordanza del nome e cognome, della professione e del tempo fa ritenere come una sola e identica persona col Castra Gualfredi del breve pontificio.

di fallimento) da indurre il Pontefice a far provvedere alle sue strettezze, per impedire che egli e la sua povera famiglia fossero costretti a mendicare per vivere, mentre quello, press'a poco nello stesso tempo (1260), poteva far malleveria per sette staia di frumento. Senza dire che l'uno, nel 1260, era orfano del padre, Bartolo, mentre l'altro, nel 1262, pare avesse vivo il padre, di nome Gualfredo. Nè alcuna identificazione si può proporre fra questo e il dantesco, finchè nuovi documenti non ci illuminino. Cosicchè i tre Castra, vissuti press'a poco nello stesso tempo, probabilmente sono tre persone distinte, ma non si esclude, in modo assoluto, che possano anche ridursi a due. Ad una sola no certo, per le ragioni indicate.

Poco è a dire sulla loro condizione sociale: il dantesco, nominato con certa aria di dispregio, è un *quidam florentinus nomine Castra*, senza indicazione di paternità, discendenza o professione, senza accenno a valentia o a dottrina; quello del libro di Montaperti ci si discopre solo per un atto da lui compiuto, una malleveria; il terzo, pel quale Urbano IV non fastidì scrivere un breve commendatizio al priore dei frati predicatori a Firenze, non dovette essere un cittadino trascurabile, se il papa, in un documento ufficiale, lo chiamò *figlio diletto*, e non disdegnò di perorare la sua causa. Ma, in verità, il breve papale non gli fa troppo onore, poichè ce lo presenta come un banchiere di professione (*usuras exterrsit*), e, per di più, prossimo al fallimento, degno di essere sostenuto solo in quanto *expedit calamum quassatum non conteri*, e per un sentimento di umana pietà. Non una parola sul merito personale del raccomandato o della sua famiglia, su studi che egli avesse compiuti, su qualità che lo adornassero e lo rendessero degno di compatimento e di aiuto. Nulla.

Tanto che nessuno dei Castra nominati, stando ai documenti mentovati, mostra aver avuti rapporti con la poesia e neppure con gli studi e con la cultura in genere.

Ora si domanda: uno di costoro, quale che si fosse, sarebbe stato così arguto, ingegnoso, dotto e bizzarro da proporsi e

cosa non meno notevole, da aver capacità di congegnare una canzone *recte atque perfecte ligatam*, mostrando conoscere intimamente le leggi del più nobile e arduo componimento lirico; avrebbe saputo attingere i motivi della sua pastorella ai modelli italiani e forastieri, di Francia e di Provenza, dei quali avrebbe poi arzigogolata una specie di contraffazione (pure svolgendo il suo tema con arte consapevole) convertendo lo schema metrico della canzone, la tradizione della pastorella in materia di riso, anzi di derisione, anzi di vituperio? E tutto ciò, che sa di scuola e di dottrina, che rivela amore del ricercato, avrebbe fatto un poeta popolare, quale poteva essere un Castra? Ma la poesia popolare non è più, adunque, materiata di semplicità e di spontaneità? E un uomo siffatto (supposto che tale sia stato realmente) nato e cresciuto nel centro vivo della cultura italiana in quel tempo, in Firenze, sarebbe noto solo per caso, e per un puro caso il suo unico componimento sarebbe penetrato, e sotto il nome di un altro, nella più ricca antologia della lirica dugentesca, compilata, non certo a casaccio, da un contemporaneo (si noti bene) e che quella lirica conosceva a meraviglia? E Dante, esperto quant'altri mai nella poetica del tempo, avrebbe pregiato così poco un tal uomo, da designarlo con un *quidam*, non degno neppure che se ne indicassero il nome e il cognome, la paternità, la professione e altro?

Francamente tutto ciò non pare credibile, anzi pare addirittura incredibile, al punto che ci si convince ognora più avere Dante equivocato, come suppone accortamente il Torraca, attribuendo a un Castra una canzone, che poi è una pastorella, congegnata a regola d'arte, e ricca di riposta dottrina, in luogo di una satira popolaresca.

L'equivoco lascia supporre molte spiegazioni e giustificazioni: può darsi che il Castra spacciasse per suo un componimento d'altri che qualche marchigiano avesse portato a Firenze; può darsi che la voce pubblica avesse creato confusione tra l'autore vero, probabilmente sconosciuto a Firenze, e chi andava ripetendo la famosa canzone, che potrebbe essere appunto il Castra;

può darsi che ai due versi riportati da Dante seguissero altri diversi da quelli del codice vaticano; può darsi che Dante scambiasse una con altra canzone; può darsi... Ma a che scopo moltiplicare le ipotesi? Dal sin qui detto risulta così poco verisimile che la canzone fosse scritta dal Castra, che ci sentiamo tratti a più larga indagine per iscoprire il vero autore della canzone.

β) *Messer Osmano.*

Torniamo così a messer Osmano, che può dirsi l'unico serio competitore del Castra, rispetto alla paternità del conteso componimento: il ser Manno del Grion e l'orvietano messer Ormanno del Borgognoni, si ritraggono da sè, senza che noi ci adopriamo a cacciarli di nido. Con qualche titubanza ci induciamo a contraddire critici reputatissimi, ma..... *amicus Plato sed magis amica veritas*, o quella che noi riteniamo la verità.

Che *Osmano*, come ben vide il Monaci, sia l'antico aggettivo di Osimo (Osmo, Ausmo) e valesse ' Osimano ', è certo; ma nel codice il nome ' Osmano ' è preceduto da un *messer* che ci assicura Osmano essere stato una persona reale, e probabilmente un notaio o un giudice o un cavaliere. L'intera locuzione, poi, *Messer Osmano*, collocata in fronte alla canzone, al posto in cui nel codice suol essere iscritto il nome dell'autore del componimento che segue, attesta, se proprio non dimostra e comprova, che il copista, anzi il compilatore, scrivendolo in quel modo e in quel punto, intese proprio di denotare l'autore della canzone.

Mai, infatti, nel codice, fu collocato in quel punto il nome di una persona beffata, mai il nome di alcuno che non fosse l'autore. Avrebbe, dunque, il compilatore fatta per Messer Osmano una singolarissima eccezione? E perchè?

L'illazione, piana e spontanea, non è senza notevole significato, perchè viene a dire, in altri termini, che il trascrittore della prima parte del codice, il compilatore di quella famosa cresto-

mazia (e nessuno dei suoi infiniti lettori mostrò mai di dubitarne) (1), cioè un contemporaneo dell'autore della canzone, un competente in materia, credette proprio che autore ne fosse il misterioso messer Osmano, misterioso per noi, tardissimi nepoti, non per lui, contemporaneo. Tanto è ciò logico e pacifico che, se Dante non avesse data una notizia contraria, nessuno avrebbe dubitato della esattezza del copista, e tutti avrebbero collocato il detto Messer Osmano tra i rimatori dell'ultimo cinquantennio del secolo XIII, quantunque di lui, come di molti altri, non si avesse e non si abbia alcuna notizia. E invece ne hanno dubitato tutti quanti, per una tal quale inesplicabile repugnanza ad ammettere la reale esistenza di un Messer Osmano, non ricordato che nel nostro codice, e a consentire che il sommo Dante abbia potuto equivocare, come si sa essergli accaduto più d'una volta. Per la quale repugnanza si è corsi alle strane supposizioni rammentate qui sopra, pur di non ammettere il cognome di quello scrittore, che, a guardar bene, non ha in sè nulla di strano, anzi risulta realmente esistente, così nei tempi moderni come negli antichi.

Il cognome Osmani originariamente ed etimologicamente è una stessa cosa col cognome Osimani, il quale appartiene oggi a parecchie famiglie: il 22 ottobre 1915 moriva in Ancona il prof. Gervasio Osimani, di Umana (Ancona), stato per sei anni console della repubblica dell'Uruguay (2); nel 1916 moriva gloriosamente per la patria il capitano Osimani, cittadino genovese (3). Io so inoltre con certezza che a questo cognome rispondono altre famiglie marchigiane, e fino, mi hanno detto, del comune stesso di Osimo (4).

---

(1) Anzi il postillatore (il Colocci) a c. 104^{b} del cod. vat. 3793 (ed. Egidi, p. 302) lo conferma, ripetendolo.

(2) Una breve necrologia anche nel *Picenum*, an. XII (1915), fasc. X-XI, p. I.

(3) Ne parlarono con elogio molti giornali.

(4) Non sarò io il primo a rilevare che gli aggettivi di cittadinanza (pergolese, pesarese, romano, reggiano, ecc.) si convertono in cógnomi fuori del territorio di origine.

Del pari certa è l'esistenza del cognome Osmani. Si sa, infatti, che un Carlo Osmani, di Ancona, partecipò alla eroica spedizione dei fratelli Bandiera, fu processato, condannato a morte e rimesso in libertà, per commutazione di pena (1). Con poche e agevoli ricerche negli archivi marchigiani si riuscirebbe a documentare la continuità delle famiglie Osmani, per lo meno dal sec. XII al XIX; ma veramente sarebbe una documentazione superflua, poichè lo stesso vocabolo, con la sincope dell'*i* protonica, conferma la sua antica origine, indubbiamente da ' Osmo ', proprio come Osimani da ' Osimo ' (2). Qualora un dubbio qualunque rimanesse, basterebbe a dileguarlo tre documenti fiastrensi, del sec. XII, nei quali compaiono tre *Auximani*. Nel primo, del gennaio 1181 (3), un Acto Auximano dà a sua moglie, Berta Casata, il consenso maritale per un contratto; nel secondo (4), del dicembre stesso anno, insieme ad altri quattro, fa testimonianza Filippo Auximano; nel terzo (5), del febbraio 1187, fa testimonianza Grimaldus Auximano. Nessun dubbio potendosi nutrire sull'attendibilità dei documenti, nè sulla funzione cognominale dei tre *Auximano*, ne consegue, con assoluta certezza, che nel sec. XII vivevano nelle Marche, e più precisamente in territori corrispondenti o vicini a quelli cui la nostra canzone ci riporta, due, tre o più famiglie cognominate

---

(1) Cfr. D. Spadoni, *Settant'anni di patriottismo marchigiano,* in *Atti e Memorie della R. Dep. di st. patr. per le Marche*, N. S., vol. VI, 1909-10, p. 41, e P. Giangiacomi, *Anconitani precursori e soldati dei mille,* Ancona, tip. Dorica, 1910.

(2) Che la forma sincopata di ' Osmo ' o ' Ausmo ' (e quindi, *a fortiori*, di ' Osmano ') sia antichissima, dimostra anche questo esempio che ci è offerto da una carta fiastrense del 1151 (p. 65), ove si legge: *De comitato Ausmo.*

(3) *Carte fiastrensi,* 190, p. 170, an. 1181. mese di gennaio: « Ego quidem « Berta Casata uxor q. Alberto, per consensum de Acto Auximano vir meus, « trado tibi domino Rugerio abb... ».

(4) *Ivi,* p. 181: « Johannes de Grimaldo, Filippo Auximano, Acto Firmano « et Albrico, Adammo de Bernardino; isti sunt testes ».

(5) *Ivi,* pp. 210-11: « Sunt testes: Erculanus Albertucii investitor, Bernardus de Bernardo de Gozo, Ugolinus de Ugo Actonis, Bernardus de Acto « Murico, Grimaldus Auximano et Guido... ».

'Osimani', che, in forza della sincope allora comune nell'appellativo degli abitanti di Osimo, saranno state chiamate 'Osmani'. Che meraviglia, allora, che un membro di tali famiglie, o d'altre omonime, nel sec. XIII, arrivato a giudice, notaio o cavaliere, ornatosi, quindi, del titolo di 'messere', coltivasse, come tanti altri suoi pari, la poesia, e componesse canzoni, tra le quali la nostra, statagli per tanti secoli, con tanta tenacia, contesa?

A un certo punto delle mie ricerche io ho, infatti, rintracciato un Osmano, cui spetterebbe di diritto il titolo di messere, e, vivendo proprio nel tempo cui crediamo debbasi riportare la nostra canzone, potrebbe esserne l'autore, e risolvere definitivamente la controversia.

L'ho rintracciato fra gli illustri professori dell'archiginnasio bolognese, ricordati dal Sarti, nel suo dottissimo lavoro (1).

A pagina 505 del tomo primo nomina egli un *professore Montes Auximanus* il quale, nel 1284, insieme a *Nicholinus de Fraxineta papiensis*, anch'egli professore, ebbe lite col famoso Rolandino, maestro e quasi fondatore della scienza o arte notarile, per il diritto di insegnarla a Bologna, lite conchiusa mediante accordo fra i tre contendenti. Poichè il Sarti anche in altra parte dell'opera (2) ricorda lo stesso *Montes Auximanus* senza altra aggiunta, appare legittimo il sospetto che *Montes* fosse il nome (non nuovo nella onomastica del duecento) e *Auximanus*, cioè Osmano, il cognome. Un tale Osmano, notaio e maestro di notaria, lettore, sia pure per un solo anno (3), nell'archiginnasio bolognese, certo messere, e fornito di bella cultura, in bizzarra contesa col famosissimo Rolandino, e proprio nel tempo della canzone, può con grande probabilità esserne ritenuto l'autore. E ciò tanto più probabilmente in quanto lo stesso

---

(1) Mauri Sarti et Mauri Fattorini, *De claris Archigymnasii bononiensis professoribus a saeculo XI usque ad saeculum XV*, T. I, p. 505.

(2) *Ivi*, p. 314.

(3) Così fu convenuto nell'atto di transazione di cui si fa menzione nella pagina qui appresso.

Sarti, allorchè deve ricordare altri Osimani (1), li dice *de Auximo* o *auximates*, non *auximani*.

Senonchè nel documento originale con cui fu risoluta la controversia fra Rolandino da una parte e, dall'altra, *Nicholinus de Fraxineta papiensis* e *Montes Auximanus* (2), questi non è più chiamato così, sibbene *Magister Venancius Monti de Osmo*, in modo che si affaccia il dubbio che *Auximanus*, cioè Osmano, sia aggettivo di provenienza piuttosto che cognome. Sì che la sperata identificazione svanirebbe.

Sarebbe, però, non so se dire arrendevolezza eccessiva, o eccessiva prudenza, il rinunziare senz'altro alla vagheggiata identificazione, giacchè se il documento rende più verisimile e credibile che il cognome del maestro di notaria fosse Monti anzichè Osmani, non si deve dimenticare che allora l'uso dei cognomi era quanto mai incostante e malsicuro, onde non è difficile ammettere che la stessa persona fosse conosciuta con diversa denominazione. Non ostante che la denominazione piena e completa del maestro fosse quella del documento (negli atti legali essa era necessaria), si può sempre supporre che egli in arte fosse denominato in altro modo, cioè *Montes Auximanus*, o semplicemente *Auximanus*, Osmano, più il titolo di messere che certo gli spettava, e quindi messer Osmano, come nel codice.

Se l'ipotesi nostra coglie nel segno, qual meraviglia che egli come molti altri, come il suo corregionale Francesco da Camerino, pur affidando il suo nome a un componimento poetico, non lasciasse di sè altra memoria? Non potrebbe essere colpa esclusiva nostra, della fortuna o del caso, se ancora non si è riusciti a rintracciare alcun altro segno della sua vita o dell'opera sua? Non si contano a diecine i rimatori delle origini, dei quali non sopravanza alcuna notizia biografica? Si è dubitato forse per questo della loro reale esistenza? E perchè si dovrebbe, dunque, dubitare di questo Messer Osmano, che nel proprio cognome

(1) *Ivi*, p. 628.
(2) *Ivi*, T. II, pp. 205-206.

e nell'opera che gli è attribuita porta i contrassegni più validi ad essere creduto persona reale? Quand'anche noi riuscissimo a scovare sul conto suo qualche altra notizia, come la vendita di un campo o l'acquisto d'una casa, una testimonianza, una fideiussione, un testamento o simili, egli rimarrebbe per noi quasi un ignoto, e non sarebbe rischiarata gran che la sua fisonomia. Compaia o non compaia il documento rivelatore, dopo quanto abbiamo detto, Messer Osmano, sia egli o no il notaio, maestro di notaria, della controversia bolognese, a noi si presenta come persona reale, in carne ed ossa, come cultore di poesia, come autore della nostra canzone.

La quale si addice a lui assai meglio che a un Castra, per due ragioni validissime: perchè egli era marchigiano, e perchè doveva essere persona di studio.

Solo chi sia nato e cresciuto sul posto (nè basterebbe l'avervi dimorato), può, come fa l'autore della canzone, indicar nomi e cognomi di abitanti, accennare a città e paesucoli, indicare abitudini civili e villerecce, condizioni specialissime del terreno (ad es. le *rote*), utilizzare la conoscenza di distanze da un luogo all'altro (« se Dio mi lasci passare a lo Clenchi ») e tutto ciò fondere e cementare in un tutto organico e ragionevole.

Solo chi sia nato e cresciuto sul posto può conoscere sagacemente del vernacolo locale i fenomeni fonetici e morfologici più singolari (ad es. *soca i* sciocca sei), ed altri impercettibili o difficilmente rilevabili, i vocaboli più caratteristici e ridicoli, quelli che non si trovano mai nelle scritture e tanto meno nelle poetiche, ma solo sulla bocca dei parlanti, e dei più rozzi e volgari; solo egli può maneggiare il dialetto per un'intera canzone, con abilità non comune, con quella spontaneità, con quella sicurezza che dimostra il nostro scrittore.

E solo un dotto può congegnare, quasi scriva con spirito di poeta maccheronico e perizia di purista, per un pubblico di umanisti e di linguaioli cruscanti, una canzone che riesca a suscitare il riso, per il contrasto fra il pattume dialettale e la lingua, per la dissonanza tra lo schema metrico dell'ardua canzone e

l'umile materia da pastorella, tra la gentilezza della pastorella tradizionale e la grossolana volgarità della pastorella presente. Solo chi sia fornito di dottrina, come poteva essere un *messere*, riesce ad atteggiare a qualche novità un componimento logoro per il lungo uso, a infarcirlo di reminiscenze paesane e forastiere, a trarne fuori, insomma, qualche cosa di insolito e di osservabile, frutto non meno di cultura seria che di ingegno originale.

Un Castra, fiorentino, poeta, se mai, popolare, come lo presenta Dante, non poteva essere da tanto!

Il cognome, adunque, di messer Osmano, quale che fosse il suo nome di battesimo, può essere iscritto tranquillamente accanto a quelli di altri rimatori dugenteschi, accanto a quello del suo corregionale Francesco da Camerino, come autore indubbio d'un componimento conosciuto. Di Frate Pacifico e di Scatuzzo, rimatori marchigiani delle origini, ci restano i nomi o poco più; di altri, rimasti ignoti, sopravanzano i componimenti (il *S. Alessio*, la *Giostra*, ecc.); solo di quei due, Messer Osmano e Francesco da Camerino, forse perchè in relazione coi letterati fiorentini e bolognesi, e da loro conosciuti, sopravanzano, al tempo stesso, l'opera e il nome, ancorchè privi d'ogni altra sicura notizia.

XVII. — Cultura marchigiana nel sec. XIV.

Al prevalere di una conclusione così piana e naturale avrebbe opposta, anni addietro, qualche resistenza la convinzione molto diffusa che la regione marchigiana non fosse, nel sec. XIII, in tale condizione di cultura da consentire il sorgere e lo svilupparsi di una vera e propria letteratura volgare, e tanto meno lo sbocciare di un componimento così bizzarro da potersi fin chiamare umoristico e originale. Ma oggi si hanno sulle Marche

tanto più ampie e sicure notizie (1) che un simile componimento ci appare non più quale pianta esotica e inacclimabile, sibbene quale frutto indigeno e naturale.

Doveva, infatti, essere pregiato il volgare in una regione che ci presenta scritture volgari tra le più antiche d'Italia (2); doveva essere coltivata la poesia, dove, non ostante la ininterrotta opera di distruzione del tempo, scamparono numerosi e insoliti avanzi di molti generi letterari; là donde ci provengono « parecchie delle più antiche, delle più importanti e anche delle « più singolari » reliquie letterarie del periodo delle origini (3).

Si sa che nella Marca, durante il periodo delle origini, furono vicari generali, mandati dall'imperatore Federico II, i noti rimatori Percivalle Doria, Giacomino Pugliese, Odo delle Colonne e Federico d'Antiochia; che vi fu podestà Arrigo Testa (4); che vi nacque lo stesso Federico II, il quale alla regione nativa si mostrò, sia pure per arte di governo, molto affezionato (5); che vi dimorò a lungo, vi possedette feudi nel contado di Senigallia, e quasi si naturalizzò, insignito di privilegi dal detto imperatore, Corraduccio da Sterleto, esaltato senza fine in una sua canzone da Guittone d'Arezzo (6); che vi soggiornò, anche

---

(1) Mi sia permesso richiamare le mie *Marche*, pp. 2 sgg., alle quali rimando per questo paragrafo, quando non indichi altre fonti. Ricordo. tuttavia, G. Spadoni, *Il contributo delle Marche alla letteratura italiana nel periodo delle origini*, Roma, 1907.

(2) Cfr. Monaci, *Crest.*, pp. 11, 16; e le mie *Marche*, pp. 41 sgg.

(3) F. Torraca, *Nel periodo delle origini*, già cit., p. 57.

(4) Cfr. A. Gianandrea, *Tre documenti marchigiani intorno ad Arrigo Testa*, in *Arch. st. it.*, disp. 5-6 del 1889, e A. Zenatti, *Arrigo Testa*, ecc., Firenze, Sansoni, 1896, p. 30. Il Grion (in *Propugnat.*, II, 292 del 1869) scrisse che il Testa era di Sassoferrato, ma non giustificò mai la sua asserzione. Nè lo avrebbe potuto.

(5) A. Gianandrea, *Di Federico II di Svevia e della sua casa in relazione con la città di Iesi*, ivi, Ruzzini, 1895; G. Mestica, *Federico II in relazione con la civiltà italiana*, Iesi, Flori, 1870.

(6) Nelle *Marche*, p. 4, è detto ancora Corrado Zucchi da Sterleto, ma è ormai noto che il suo vero nome è Corraduccio da Sterleto, per il quale si può vedere il dotto studio del D'Ovidio, *Il Donato provenzale* (nel citato

egli come vicario generale dell'impero, Iacopo Mora, a richiesta del quale e del detto Corraduccio scrisse il *Donato provenzale* Ugo Faidito (1), un po' prima del 1246, *ad dandam doctrinam*

---

vol., pp. 359 sgg.). Sul conto di Corrado ho incontrato nei *Regesta firmana* due documenti che credo utile riferire, sebbene non sia certo che altri non li abbiano già segnalati. Sono uno del 1243, uno del 1249, e fanno fede che, almeno per quel tempo, Corrado dimorò nelle Marche. Il primo (p. 381, n° 146): « Privilegium Friderici secundi imperatoris, concessum Corraductio « Stirleto, filio quondam Corradi de Gottebuld, de senogalliense et Callense « comitatibus, et contrata Masse, cum castris Montis Sicci, Nidi Austoris « [Nidastore, in quel d'Arcevia] et aliis, prout in eo; de anno domini 1243; « sub datum in castris, in obsidione Viterbii ». Il secondo (p. 386, n° 164): « Privilegium Percivallis de Auria, Marchie Anconitane, ducatus Spoleti, pro « Friderico secundo imperatore, vicarii generalis, quo confirmat privilegium « supradicti Friderici imperatoris concessum Corraductio de Stirleto pro ut « superiori numero [rimanda al doc. preced.]; et concedit eidem Corraductio, « ultra supradicta castra, castrum Farneti de comitatu senogalliensi: datum « anno domini 1249, in civitate Aesii ». Si noti che vicario generale in quell'anno era Percivalle Doria (De Auria) il quale confermava, con uno suo, il primo privilegio di Federico II. Del Doria, già morto, fa menzione un doc. riprodotto dal Grimaldi fra le carte matelicesi (p. 48) e stampato già dall'Acquacotta (p. 57), col quale Manfredi, re di Sicilia, confermava nel 1265 « quasdam « indulgentias et libertates ac immunitates » che agli uomini di Matelica erano già state concesse « per quondam Percivallem de Hauria tunc vicarium « suum [di Manfredi] in Marchia ». Il Doria, come si sa, era morto nel 1264, mentre passava il fiume Nera. Quanto all'etimo di *Sterleto* non vorrà dispiacere all'onorando prof. D'Ovidio, se, contrariamente all'ipotesi di lui, io, nato e cresciuto a pochi chilometri di distanza dal famoso castello, del quale null'altro sopravanza che il nome, ripeto ciò che ne scrissi nel mio *Dialetto di Arcevia* (pp. 101-2), che, cioè, derivi da *Strilleto*, come anche oggi spesso è pronunziato (analogamente a *stirlacca* da *strillacca*), per il fatto che è luogo frequentato da certi uccelli, dei passeracei, detti, per il loro verso, *strilli*. Quanto al suffisso, richiamo *formicheto, passereto* dell'arcev., p. 40. Lo sdoppiamento del *l* sarà fenomeno analogo, e contrario, di quello segnalato dal Pieri nella *Miscellanea* per le mie nozze (Roma, 1908, pp. 207 sgg.). — Per la canzone di Guittone cfr. le mie *Marche*, p. 33, o meglio Fl. Pellegrini, *Rime di G. d'A.*, vol. I, e Egidi, *Il libro di varie romanze volgari*, pp. 129-130.

(1) Il Torraca (*Studi* citt., pp. 119-124) e il D'Ovidio (*Il Donato*, p. 408) opinarono essere Iacopo Mora la stessa persona che Giacomo Pugliese; se così fosse, noi avremmo, allora, nella Marca, un altro rimatore; e la composizione del *Donato*, fatta a richiesta di due personaggi, mentre erano nella detta regione, avrebbe, rispetto alla cultura regionale, ben altro significato. Trovando

vulgaris provincialis et ad discernendum inter verum et falsum vulgare.

All'incremento della cultura marchigiana contribuirono fortemente le relazioni con l'università di Bologna, che furono tali e tante e di così grande importanza che giova indugiarsi un poco per illustrarle, a chiarimento e conferma del nostro assunto.

Non occorre ripetere che lo studio di Bologna era allora il faro della cultura italiana; nè importa dimostrare che gli studenti marchigiani, laici e chierici, erano in Bologna numerosissimi. Quand'anche non fosse stato dimostrato con documenti (1), ce lo farebbe supporre la gaia e arguta novella del *Novellino* (2), ove si narra di uno scolaro della Marca, povero in canna, che riuscì a compiere gli studi mercè la generosità malcompensata di un compagno, novella riferita alla Marca appunto perchè di là piovevano a Bologna, e vi si facevano notare, turbe di studenti. E sanno tutti come S. Francesco, andato a Bologna, vi convertisse alcuni studenti marchigiani, taluno dei quali era « molto litterato e grande decretalista » (3). È parimenti noto come gli studenti, frequentanti le lezioni dei più reputati maestri,

---

nelle esemplificazioni l'agg. *marchesas*, marchigiano, il sostantivo *Fas*, Fano, e altri vocaboli della Romagna e del Ducato spoletano, vien da sospettare che l'autore, Ugo Faidito, scrivendo il *Donato*, avesse presente la regione in cui esercitavano alti uffici i due signori che ne lo avevano richiesto. Che ufficio tenesse Iacopo Morra e in che tempo, attesta il seguente doc. tratto dai *Regesta firmana* (an. 1244, n° 151, p. 383): « Sententia criminalis lata per « Iacobum de Morra, sacri romani imperii in Marchia Anconitana vicegerentem « generalem, contra Rainaldum domini Palmarii, Thomam domini Johannis et « alios quamplures, ad accusationem domini Fidelsmidi de Molliano; de « anno 1244; Regnante Friderico Romanorum imperatore ». Per il Morra è da vedere D'Ovidio, *Op. cit.*, pp. 407 sgg.

(1) L. Colini-Baldeschi, *Lo Studio di Bologna e la Marca d'Ancona*, Modena, tip. Ferraguti, 1919 [Estr. da *Studi e memorie per la storia dell'Un. di Bologna*, vol. V]. Questo studio è ricco di notizie e di documenti importanti.

(2) È la XLVIII. La riportai nelle mie *Marche*, p. 34.

(3) *Fioretti*, cap. XXVII.

vissuti a contatto con giovani delle più disparate provenienze, nazionali ed estere, fossero nel medio evo i trasmettitori più validi del pensiero dominante, i propugnatori di principî spesso in contrasto con quelli professati dallo stato e dalla chiesa. Nessuno meglio di loro poteva contribuire a diffondere, così altrove, come nella Marca, ove tornavano a studî ultimati, per esercitarvi le pubbliche cariche, quella cultura, giuridica, letteraria, filosofica e scientifica, che i maestri dello Studio avevano loro impartita.

E che quella cultura nella Marca fosse molto diffusa dimostra, a tacer d'altro, il numero grande di personaggi che a Bologna andavano e ne tornavano per coprirvi cariche di potestà, capitani del popolo, giudici, ecc., o esercitarvi professioni, di medici, notai e, sopra tutto, di professori.

Il numero di questi ultimi, di varie categorie, non molto dissimili dalle attuali, è veramente grande. Da Cecco d'Ascoli, autore dell'enciclopedica *Acerba*, finito sul rogo, da Martino da Fano, che Fra Salimbene proclamò *dominus legum*, si scende a una vera turba di minori, insigniti dei titoli di *magistri*, *doctores*, *professores*, insegnanti pubblici e privati, lettori e ripetitori, insegnanti, diremmo oggi, elementari, medî e superiori, professanti grammatica, logica, notaria, astrologia, medicina, diritto, teologia, ecc. ecc. Ne venivano così dalle grandi città, quali Ascoli, Fermo, Macerata, Ancona, Urbino, ecc., come dalle terre, dalle ville e dalle castella, da Cingoli, da Osimo, da Amandola, da Recanati, da Sassoferrato (patria di Bartolo, lucerna del diritto), da Visso, da Fabriano, da Matelica, da Castelfidardo, da S. Anatolia, da Fano, e da altri paesi, chè l'arte del magistero è stata sempre tra le preferite dai marchigiani. Tutte persone di dottrina, costoro, o almeno di cultura, talune anche conoscitrici di arte, capaci di comporre, o almeno amanti di versi e canzoni (1), poichè a Bologna la studiosa gioventù

(1) *Ivi*, pp. 29-30, e G. Livi, *Dante, suoi primi cultori, sua gente in Bologna*, Ivi, 1919.

veniva iniziata, nè solo dalla cattedra, alla nuova letteratura volgare.

Relazioni intellettuali non molto dissimili da quelle che manteneva con Bologna, la Marca le aveva con altre città italiane, specie con le principali (Roma, Firenze, ecc.), alle quali mandava e dalle quali riceveva un numero grande di personaggi, così del clero secolare e del claustrale, come del laicato, esercitanti le professioni liberali, occupanti le cariche più cospicue. Di siffatte relazioni, che contribuivano a mantenere nelle singole regioni, specie nelle centrali, un livello presso che uguale di cultura, sono piene le storie municipali, che per le città e le terre della Marca sono molto numerose (1).

Tutti questi sono indizi non trascurabili che la cultura nella regione era piuttosto diffusa e largamente in onore. Ma chi legge una silloge di documenti sincroni marchigiani sente subito, quasi a conferma, che anche nei paesi più discentrati dalle larghe vie di comunicazione la letteratura cavalleresca, indigena e forestiera, aveva goduto e godeva favore larghissimo: tanta dovizia di nomi egli incontra da quella letteratura resi famosi e famigliari, imposti alle persone (Ade, Berte, Blanciflori, Rollanni, Rinaldi, ecc.) (2) ed ai luoghi (Berta, Aspromonte, ecc.) (3).

---

(1) Di tali relazioni serbano memorie innumerevoli le carte degli archivi: chi ne legga qualche silloge, rimane stupito del numero stragrande di forastieri, molti provenienti dall'estero, specialmente da territori tedeschi, che vivevano nella Marca e vi esercitavano le più lucrose professioni.

(2) Lascio i Rollami e i Rinaldi, che sono numerosissimi, ma ricordo la Biancofiore di cui parlai nel *Boll. della Soc. fil. rom.*, II, l'altra, segnalata dal Rajna (*Romania*, XVIII, 64 e *n.*), che compare nei *Regesta firmana* (a. 1232, pp. 362-370) e un atto di vendita dei signori di Brunforte (a. 1284, p. 484 dei citati *Regesta*) eseguito « in presentia magistri Gentilis Blanci- « floris ».

(3) Della leggenda fiorita intorno al nome loc. *Aspramonte*, che compare in docc. fermani del 1208 (p. 323), del 1222 (p. 345) e del 1244 (p. 382), parlò già F. Egidi (in *Bull. Soc. fil. rom.*, III, pp. 31-35), che accennò anche a una *Roncisvalle*, in una valle di Osimo, segnalata dal Monaci, e a un *olmo* e a una *fonte d'Orlando*. Di *Berta*, convertito in nome locale, in-

D'altra parte noi sappiamo che l'istruzione locale nella Marca era non meno curata che altrove, e scuole numerose erano sorte e venivano sorgendo qua e là. Pur tacendo del concilio generale lateranense, convocato da Gregorio VII (1078), per le disposizioni del quale anche nella nostra regione erano state istituite scuole cattedrali per chierici e poveri in ogni sede vescovile, è notorio che, specialmente per impulso del chiericato, ma anche per l'esempio che veniva da varie parti, il sec. XIII fu per le nostre scuole un periodo di incremento e di risveglio. Alcuni comuni, come Macerata (1290), aprirono pubbliche scuole di diritto e ne stipendiarono i professori (1); altri, come Fano (2), le continuavano con onore. Uno studio pare avesse anche Ascoli (3). Iesi concedeva un'area a un certo *mercatanti magistro* (4), perchè si fabbricasse una casa (5). Urbino e Pesaro cominciavano già a far presentire i vicini bagliori delle loro corti, « in cui (se vogliamo credere al Perticari) regnavano « principi sapienti, ed esse erano tutte piene di gentili e addot- « trinate persone, e a sè chiamavano i belli parlatori d'ogni « contrada » (6). Altrettanto press'a poco potrebbe ripetersi di Iesi, di Ancona, di Camerino, di Fabriano e d'altre città.

---

contrai esempi nei docc., che pel momento non rintraccio; in sonetti dialettali, forse del '500, un *Berta morica* (*Moricus, Morica,* nomi e cognomi frequentissimi nelle carte marchigiane).

(1) L. Colini-Baldeschi, *Vita pubblica e privata maceratese nel ducento e nel trecento,* in *Atti e Mem. della R. Dep. di st. patr. per le Marche,* vol. VI, 1903, p. 139.

(2) G. Castaldi, *Studi e ricerche intorno alla storia della scuola in Fano,* in *Atti e Mem.,* ecc., N. S., vol. X, fasc. II, pp. 259 sgg.

(3) G. Castelli, *L'istruzione nella provincia di Ascoli-Piceno,* Ascoli, Cardi, 1899, p. 147.

(4) C. Ciavarini, *Carte diplomatiche jesine,* Ancona, 1884, p. 54 (tomo V della *Collezione di docc.*).

(5) Ma sarà stato costui un insegnante?

(6) G. Perticari, *Dell'amor patrio di Dante,* P. II, cap. XXVI. Che il Perticari fosse nel vero dimostrano anche i *Fioretti di S. Francesco,* là dove narrano che il santo, predicando nel castello di S. Leo, convertì un gentiluomo là recatosi « per uno grande convito e corteo per la cavalleria nuova d'uno

Nè va, da ultimo, dimenticato che numerose spuntavano qua e là le scuole claustrali, per impulso e a servigio dei varî ordini religiosi, francescano, domenicano e agostiniano. Una città, poi, a preferenza di ogni altra della regione, ci risulta fautrice degli studî e in grado di diffondere la cultura. Accenniamo a Fermo, non troppo lungi dalla quale dovettero nascere il nostro poeta e la sua canzone. Sanno tutti come l'imperatore Lotario, nel famoso capitolare olonese dell'825, col quale annovera le città dove avrebbero dovuto concorrere a studiare i giovani delle città circonvicine, stabilisse che a Fermo si recassero tutti quelli del ducato di Spoleto (1). Così la modesta città diventò centro notevole di studî, favoriti anche con disposizioni introdotte negli statuti (2) e non è senza significato che di lì uscissero uomini insigni, tra i quali Giovanni di Siccone di Rapagnano, che fu poi papa (1003) col nome di Giovanni XVII, e letterati, professori, giuristi, magistrati e medici famosi sparsi per le cattedre e agli altri uffici d'Italia (3). Intorno alla metà del secolo (1236) troviamo a Fermo, forse quale insegnante di grammatica, un Arlotti di Reggio nell'Emilia, che dettava iscrizioni ritmiche latine, e componimenti sul metro dello *Stabat Mater* (4). Sappiamo inoltre con certezza che sui primi del secolo s'installarono in Fermo i due ordini regolari dei predicatori (domenicani) e dei minori (francescani), che tutti sanno quanto contribuissero

---

« di quelli conti da Montefeltro ». Trarrà poi il lettore la conseguenza che vorrà, certo favorevole alla asserzione del Perticari, da quanto diremo più sotto a proposito del laudario urbinate.

(1) G. Manacorda, *Storia della scuola in Italia,* Palermo, Sandron, vol. I.

(2) A p. 44 dei citati *Statuta,* rubr. 51, è disposto: « Venire volentes ad « Civitatem Firmi ad studendum, vel docendum aliquam scientiam, vel ad « exercitium faciendum alicuius artis, libere et secure veniant, cum eorum « rebus, familia et personis... ».

(3) Cfr. V. Curi, *Università degli studi in Fermo,* in *Arch. st. march.,* vol. I, disp. 1-3, pp. 9 sgg. (1879).

(4) V. Curi, *Ivi,* p. 29 *n.,* e C. Cavedoni, *Notizia letteraria di un poeta ritmico reggiano del sec. XIV,* nel *Messaggero di Modena,* n° 1571, del 24 luglio 1857.

al risorgimento degli studi dovunque. Fermo, insomma, ci appare per allora città di cultura superiore alle altre della Marca, e nel momento più glorioso della sua storia, così per la potenza come per lo sviluppo delle libere istituzioni (1).

Superfluo dedurre che in tutte codeste scuole si teneva accesa una fiammella di sapere, qui profano e lì sacro, atta in ogni modo a dirozzare un poco le menti e a schiudere il varco all'avvento della nuova poesia volgare.

Giova ricordare, di passata, che anche l'arte, romanica, prima, e, poi, archiacuta, aveva fatto e veniva facendo, in templi, in castelli, in palazzi e in conventi, le prove più belle: ne restano tuttora esemplari numerosi e ammirevoli (2).

In tali condizioni, favorevoli al propagarsi della cultura e del gusto, le persone addottrinate dovevano essere, ed erano, assai numerose, e l'*ambiente* s'era fatto propizio ad ogni geniale manifestazione, compresa, in primo luogo, la poesia, chè ebbe, infatti, molti cultori, come attestò lo stesso Dante (3), e dette frutti assai disparati, tra i quali troverà agevolmente il suo posto la bizzarra canzone di Messer Osmano.

Nella Marca aveva poetato, verso la fine del sec. XII, Frate Pacifico, *rex versuum*, *inventor secularium cantionum* (4), rappresentante unico, secondo le cronache, ma certo non unico in realtà, di una rispettabile tradizione poetica, prima profana poi sacra, della Marca meridionale. Aveva sparsa poi sull'intera

---

(1) Di ciò mi assicura anche l'egr. e gentile sig. Conte Luigi Sempronio, bibliotecario della Comunale di Fermo, che qui ringrazio delle molte premure usatemi per agevolarmi studi e ricerche.

(2) Cfr. G. Sacconi, *Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*, 2ª ed., Perugia, 1903; A. Venturi, *Storia dell'arte it.*, voll. I-III; G. Cantalamessa, *Artisti veneti nelle Marche*, in *N. Antologia*, 1° ott. 1892, p. 402.

(3) Nel *De vulg. eloq.*, I, XIX: « Hoc [vulgari] usi sunt doctores illustres « qui lingua vulgari poetati sunt in Italia, ut Siculi, Apuli, Tusci, Roman- « dioli, Lombardi et utrinsque Marchie viri », uomini, cioè, della Marca Trivigiana e dell'Anconitana, come tradusse anche il Trissino.

(4) U. Cosmo, *Frate Pacifico*, in questo *Giorn.*, 38, 1 sgg.

regione larga semenza di poesia S. Francesco d'Assisi, cui non potevano mancare seguaci.

Di poesia giullaresca abbiamo indizi assai numerosi. Narra Boncompagno che nel 1201 in Ancona acclamavano al podestà caterve di giullari (1) che non saranno stati tutti forastieri; un giullare toscano recitò nella Marca (più precisamente a Iesi), e forse vi scrisse, la famosa cantilena che comincia: *Salva lo vescovo senato*, di argomento marchigiano; e giullare autentico era stato quello Scatuzzo da Recanati, ricordato appunto quale *joculator* da Fra Salimbene, che osava motteggiare, in versicoli sgrammaticati, con papa Innocenzo III (2).

Di genere non troppo diverso, quel motto in volgare che fu inciso in Ascoli sotto una statua di Adamo, costretto a ufficio di cariatide; e quei versi cantati da Staffolani a Iesi, intorno alla metà del secolo, mentre portavano in giro per la città *lo palio rosatu Per amor de lu Esinatu.*

V'è oltre a ciò un bel gruppetto di componimenti sacri (certo i più numerosi della regione): un intero laudario dei più antichi d'Italia (3), con alcune laude drammatiche, alle quali si uniscono altre variamente conservate (4) e quella più nota di tutte intitolata *Il pianto delle Marie* (5); l'*antichissimo ritmo volgare sulla leggenda di S. Alessio* (6); la *Giostra delle virtù e dei vizi*, che è un singolare componimento (7), e forse anche il

---

(1) Torraca, *Nel periodo delle origini,* p. 59.

(2) Cfr. le mie *Marche,* pp. 2 sgg.

(3) E « dei più importanti per la storia della lauda » è il *Laudario dei disciplinati di S. Croce di Urbino,* trascritto dal compianto amico G. Grimaldi e stampato a cura di E. Monaci nel vol. XII degli *Studi romanzi,* pp. 1-96.

(4) A. Tarducci, *Dizionarietto biografico cagliese,* p. 51, afferma che Latino Brancaleoni, card., del sec. XIII, scrisse laudi alla B. Vergine, alcune anche a stampa. Vedansi anche le mie *Marche,* p. 6.

(5) Pubbl. e ill. da C. Salvioni, in *Rend. dei Lincei,* vol. VIII, del 1899.

(6) Pubbl. e ill. da E. Monaci, in *Rend. dei Lincei,* vol. XVI, del 1907.

(7) Pubbl. da E. Percopo, nel *Propugnatore,* an. XX, e, di nuovo, ma solo in parte, dal Monaci nella *Crest.,* pp. 481 sgg.

Ritmo cassinese, che si attiene anche idiomaticamente alla letteratura sincrona marchigiano-abruzzese (1).

A chi abbia in memoria la nostra canzone, di sapore comico-umoristico, viene in mente subito quella satira contro un Pier da Medicina (che non è il dantesco) giudice generale della Marca nel 1235, la quale rintracciata a Montegiorgio, e definita dal Torraca « il più antico esempio di satira personale » (2), le sarebbe la parente più stretta. Una qualche parentela avevano con quella anche i *cantica vanitatis, ad iniuriam vel contumeliam*, che in qualche città, ad es. in Macerata, giunsero poi a tali eccessi, da costringere le pubbliche autorità, per frenare gli autori, a minacciarli di pene severe (3). Parentela d'altro genere, ma pur sempre parentela avevano con la nostra canzone, opera di poeta di scuola, il sonetto aulico di Francesco da Camerino, in tenzone con messer Cione notaio (4), sulla solita casistica amorosa, tanto cara ai rimatori dugenteschi, ed anche quella canzone morale di Nello di Messer Nicola da Ascoli, posteriore di tempo, che si chiude con una invocazione di sapore dantesco (5).

Quand'anche tutti i fatti via via accennati ci fossero ignoti, noi saremmo pur sempre in grado di dimostrare che la poesia volgare nella Marca, durante i secc. XII e XIII, era molto diffusa, e che v'erano cultori di poesia aulica provenzaleggiante alla maniera toscana. Ce lo assicura quel prezioso laudario di Urbino, che abbiamo già ricordato, con lucidi accenni a canzoni popolaresche e con un fraseggiare da poesia di scuola.

Nella lauda 37 (6) il peccatore convertito tra i tanti peccati confessa di aver commesso anche questo:

---

(1) F. D'Ovidio, *Il Ritmo cassinese*, in *Studi romanzi*, VIII, pp. 207-208.

(2) *Nel periodo delle origini*, in *Studi marchigiani*, già citt., p. 61.

(3) *Le Marche*, pp. 2-3.

(4) E. Monaci, *Crest.*, 207-209, *Marche*, 12.

(5) La chiusa fu pubbl. nelle *Marche*, p. 51 *n.*, e l'intera canz. da G. Vitaletti, in *Italia*, an. V, n° 2.

(6) P. 54.

Molt aio offeso nel iocare
nel ridare e nello guardare,
et in cançuni vane cantare
de dì e de nocte per vano amore.

Che altro sono quelle *cansuni vane* se non i canti erotici della poesia volgare del tempo, che, indigeni o importati, dovevano essere la delizia dei bontemponi e dei gaudenti, se popolari, delle persone colte, se d'arte? Lo conferma la lauda 38 (1), altro *confiteor* del peccatore ravveduto, ove dice:

Dect'aio le iastime (2) e le rampugne molte,
e cansuni d'amore molte milia volte
et molte villanie le qual tengo nascoste
et onne ria parola ke lengua pò parlare,

dalla quale si ricava qualche cosa di più che dalla precedente, che, cioè, le canzoni d'amore erano assai più numerose che non si osasse supporre, e che erano già in uso nel sec. XIII quei *cantica vanitatis ad iniuriam vel contumeliam*, da noi rammentati qui sopra. La poesia scherzosa e contumeliosa, nella quale s'imbrancano la satira contro Pier da Medicina e la canzone di Messer Osmano, non era, dunque, nella Marca una novità.

Sugli spiriti e le forme di quella poesia riflette alquanta luce un'altra lauda, la 45 (3), che la rivela contrastante e forse addirittura contrapposta alla poesia chiesastica:

S'altri gìa a predecare
oi a udir messa in santo,
io me gìa a satollare
e no guardava quanto;

(1) P. 57.

(2) *iastime*, oggi *biastime*, vale bestemmie.

(3) P. 65. Nella l. 68 si fa altro accenno al canto: *cantava a la rota, facea saltatura*, che ci richiama alla memoria la canzone a ballo e gentili costumanze cavalleresche.

poi me rendea a cantare
ke vorria aver planto,
ka quello fo lo canto
per me tucto peiore!

Non traspare qui una franca allusione alla libera poesia goliardica, solita parafrasare i canti chiesastici, mutati in profani? Quel canto *tucto peiore* non par proprio un accenno alla poesia irriverente profanatrice?

Se da queste allusioni, fugaci perchè rivolte a cose ben note, chiara apparisce la diffusione della poesia volgare popolaresca, la penetrazione del suo spirito nelle abitudini mentali degli uomini colti del tempo rifulge dalla intonazione, dalla contenenza e dalla forma metrica di molte altre laude dello stesso laudario, intessute di parole e locuzioni proprie della poesia provenzaleggiante, infiammate, sebbene contro la stessa volontà del poeta (forse un convertito), dal medesimo spirito mondano, cortigiano e cavalleresco, che aveva ispirato il più e il meglio della poesia dotta. Solo dal contesto del discorso assumono significato sacro, e non senza grave stento, le parole *cortesia* (l. 19, p. 30), *pietanza* e *offeranza* (l. 20, p. 32), *polcella* (l. 70, p. 92, detto della Vergine), *disianza* (l. 70, p. 92), *amoranza* (l. 24, p. 37), *liale, lialemente, aulore, aulemento, hailìa*, ecc.; e le locuzioni *fin' amatore* (l. 20, p. 32), *tanto ole l'anema mia* (l. 23, p. 35), *aulente plu ke rosa* (l. 26, p. 39), *madonna, a vui me rendo* (l. 26, p. 39), *flesca rosa* (l. 70, p. 92), ecc.

Qualche lauda è talmente imbevuta di questo gergo amatorio cortigianesco, da parere addirittura profana: cito ad esempio la 24ª (1), rivolta alla Vergine Maria: « fontana d'onne pietanza », cui il poeta si rende:

Allegrança non aio né conforto
e nullo gaio (2), si da vui non vene,

(1) Pp. 24-25.

(2) *gaio* GAUDIUM, gioia. Nello stesso laud., l. 32, p. 44: *guageça*, gaiezza, e *inguagito*, rallegrato (p. 45).

perké vui site scola, nave e porto,
viva fontana de tucta mia spene.
Però, alta regina, a vui rencleno
ke me duniti la vostra amorança.

Dolçe madonna, s'io el to amor non aio,
nullo delectamento poi sentire,
perké vui site flore e rosa e gaio
ke tuto 'l mondo faite resbaldire.
Però, vergen beata, a vui suspiro,
k'allegri lo mio cor ked è in tristança.

Stella lucente k'allumini el mondo,
de te nacque lo sole splandiante (1),
lo qual'è Cristo deo nostro signore,
ke in cel né in terra non à simillante.
Ora ve prego, flesca rosa aulente,
ke me sovengi, per tua benegnança.

Vergen dolce beata, a vui me rendo,
ke site plena d'onne cortisia,
famme servire a lo to plaċemento
ke poça star sola toa signoria.
Or mando lo mio corė a vui, madonna,
ke sempre se conforti in tua sperança.

O gemma pretiosa plu ke auro,
quando non vaio (2) non sto in reposo
perké null'altra cosa è nel mondo,
ke faça star lo cor sì gaudioso.
Però vo (3) prego, stella d'auriente,
ke me te duni sença demorança.

Il poeta, ormai tutto ravvolto in un'onda di reminiscenze tro-

(1) *splandiante,* splendente.
(2) *vaio,* vado.
(3) *vo,* vi. Frequente nel laudario (l. 39) anche in posizione enclitica.

badoriche, seguita a invocare e ad esaltare la Vergine con espressioni profane, talora quasi sconvenienti:

serva lo mio core in tua baldança...
ki à, dolçe madonna, la tua spene,
tucto el so core sta in delectamento,
e no se dol de ço ke l'adevene.....
O aurora clarita plu ke sole,
per cui tucto lo mondo se renflesca,
conserva lo mio cor ne lo tuo amore,
ke nulla pena per vui me rencresca.
Vui site sempre aulente plu [ke] flore,
e li to amanti teni in delectança.
Stella diana, tu si la mia vita.....

Non sente ogni lettore in questi versi, caldi di un fervore inaudito, fremere e quasi prorompere la sensualità? non sente qui echeggiare, non posticcio e d'accatto, ma vivo e zampillante, il frasario della poesia trobadorica? È mutato l'oggetto, ma l'inno è lo stesso. Il poeta forse era stato un mondano, forse una di quelle *gentili e addottrinate persone*, uno di quei *belli parlatori* che, secondo il Perticari, andavano ad Urbino da ogni contrada, un convertito, insomma, resosi alla religione, ma tuttora combattuto, che oscillava tra il misticismo e la voluttà, tra la poesia sacra, cui forse era nuovo, e la profana coltivata in precedenza. Le sue laudi sono mistiche e ardenti, sì, ma anche umane e..... del mondo esperte. Lo scrittore, dotto in scienza sacra e profana (1), maestro nei giuochi della metrica più raffinata, pratico perfino nell'arte del governare (2), ora blando e carezzevole, come un poeta arcadico, ora veemente e impetuoso, come fra Iacopone, col suo poetare elevato e imaginoso, che doveva essere comprensibile al pubblico, comprova la diffusione e il favore della poesia dotta nella Marca.

(1) Cfr. la l. 19, pp. 29-31.

(2) Della quale arte dà norme e precetti nella l. 56, che sarebbe utile porre a confronto con gli altri componimenti congeneri del m. e.

Chi ponga in debita luce i modesti avanzi di poesia volgare nel periodo delle origini nella nostra regione, avanzi, abbiamo detto, casualmente scampati al generale naufragio; chi richiami i dati storici da noi ricordati, quantunque anch'essi incompleti e insufficienti; chi valuti a dovere gl'indizî che pur siamo venuti lumeggiando, di una cultura e di una temperie spirituale molto osservabili, si sarà persuaso con noi che la canzone di Messer Osmano non solo è ammissibile e naturalmente a suo posto là dove l'abbiamo ricondotta, ma che vi deve rimanere con tanto diritto e con tanta verisimiglianza che maggiori non potrebbero darsi per alcun'altra regione italiana.

XVIII. — Conclusione.

In grazia delle singole conclusioni a cui siamo via via pervenuti in ciascun paragrafo del nostro studio, siamo ora in grado di formulare una conclusione unica, generale.

Il contrastato componimento, attribuito da Dante a un fiorentino Castra, dal cod. Vat. 3793 a un messer Osmano, è una specie di pastorella, contiene un notevole elemento drammatico, narra ed atteggia una scena dialogata tra un contadino e una contadina, che si conchiude con la concessione reciproca. La scena è finta in autunno, forse in settembre, nel territorio fermano, o nel suo confine, forse fra il Tenna e il Chienti o poco lungi di là. Vi hanno parte due attori; vi sono nominate tre persone (Cencio Guidoni, Cadonto, Pirino), a una quarta, innominata (la fantilla di Cencio Guidoni), si fa solo allusione. La poesia, canzone per il metro, specie di pastorella per la contenenza, fu scritta in dialetto marchigiano, e più precisamente nel dialetto del territorio ora accennato; si compone di cinque strofe, ogni strofe di dieci versi, così rimati: AB AB AB CD CD. Anzichè semplice e popolare, la poesia si rivela simmetrica e artificiosa; risulta di elementi già vecchi nella letteratura italiana, e, ancor più, nella francese, nella provenzale e nella spagnuola, ma ado-

perati con uno scopo determinato, e volti in ischerzo. Fu scritta, probabilmente, intorno al 1260-1280, non da un Castra, che era fiorentino, ma da un Osmani (cognome marchigiano) giudice o cavaliere; ed è giunta a noi in un testo toscaneggiato e poco corretto. È documento molto notevole per la cultura marchigiana nel secolo XIII, alla quale si riporta e si conviene, e per la storia della pastorella nelle letterature romanze.

XIX. — Trascrizione

letterale	*interpetrativa*
Una formana iscoppai dacascioli.	Una formana iscoppai da Casciōli;
cietto cietto sagia jugrandaina.	cietto cietto s'agìa in grand'aìna,
ecocino portaua impingnoli.	e cocìno portava in pignoli
saimato di buona saima.	saimato di buona saima.
disse ate dare rossi trecioli.	Disse: « A te dare' rossi trecioli
eoperata cinta samartina	e operata cinta samartina,
Secomeco tidai nelacaba.	se co meco ti dài ne la caba;
semiuiua mai eboni scarponi.	se mi viva mai, e boni scarponi...
socaie malfai che caba.	soca i, e mal fai che *ci* aba
lafantilla diciencio guidoni.	la fantilla di Ciencio Guidoni ».
Kadontto meo melai comannato.	« Kadonto meo me l'ài comannato
calai le nevada alerote.	ca lave ne vada, a le Rote,
iqualso colouitto fferato.	(i qual so co lo vitto ffenato)
aliscotitori chenonmencaite.	a li scotitori che non mencaite,
econuntruffo diuino misticato.	con un truffo di vino misticato,
enon miscordassero legote	e non mi scordassero le gote
Eliscatoni per bene minestrare.	e li scatoni per bene minestrare
la farfiata delobono farfione.	la farfiata de lo bono farfione.
leuantesso nonmauicinare.	Levat'esso, non m'avicinare,
outu semplo milenso mamone.	ou tu semplo, milenso, mamone! ».
Edio tuto mifui spauentato,	Ed io tutto mi fui spaventato,
per timiccio chenonnasatanai.	per timiccio che non à Satanai;
quando lafermana tansin costato.	quando la fermana tansi 'n costato,
quella midiede edisse ai.	quella mi diede, e disse: « ài!

ou tu creto, dogliuto, crepato,
per lo volto di Dio, mal lo fai,
ché di me non puoi aver [p u r] una
se non mi prendi a nosciella! [cica,
Eh! sciona, non gire per la spica,
sì ti veio arlucare la masciella! ».

« Fermana, se mi t'aconsenchi,
duroti panari di profici
e morici per fare bianchi denchi...
tu llì à torte, se quisso no rdici.
Se Dio mi lasci passare a lo Clenchi,
giungerotti colori in tra lici ».
« E io più non ti faccio rubusto,
poi cotanto m'ài sucotata.
Vienci ancoi, ne sia Pirino rusto,
ed adochia non sia stimulata ».

A l'aborìto ne gio a l'aterato
ch'era alvato senza follena.
Lo battisaco trovai be llavato:
e da capo mi pose la sciena.
E tuto quanto mi fui consolato,
ca sopra mi gitò buona leina.
Ecco esso mi fui apatovito,
e unquame non vi' altrei.
« Mai fai com'omo iscionito:
be' mi pare che tu mastro ei! ».

Riduzione in prosa.

vv. 1-10: Una fermana scorsi da Cascioli; presto presto se ne andava in gran fretta, e cucina portava in pentole, condita di buon condimento. Dissi: « A te darei rosse trecciuole e operata cinta sammartina, se mi ti déssi (*dài*) nella cava; e, per quanto mi è cara la vita (così io viva a lungo!) anche buoni scarponi... ». « [Ah! rifiuti?] sciocca sei, e mal fai che [nella cava] io ci abbia la *fantilla* di Vincenzo Guidoni ».

vv. 11-20: « Cadonto mio me lo ha comandato, che là io ne vada, alle Ruote, dove sono, col cibo finito, gli sterratori che non... *portando* un 'truffo' di

vino mescidato, e che non scordassi i cucchiai, gli scodelloni per ben minestrare la farchiata del buon farchione. Lèvati di costì, non m'avvicinare, o tu scempio, melenso, scimmiotto ».

vv. 21-30: Ed io tutto mi fui spaventato per una pauretta che (simile) non ha il diavolo (paura diabolica), quando, toccata la fermana nel costato, quella mi diede [un colpo] e disse: « Prendi, o tu eretico (?), dolente (piagnone), ernioso; per il volto di Dio, male ciò fai, ché nulla di me puoi avere, se non mi prendi per nozze. Stordito, non andare *per la spica*: tanto ti veggo rilucere la mascella ».

vv. 31-40: « Fermana, se mi ti concedi, ti porterò panieri di profichi, e more per fare bianchi i denti..... Tu lì hai torto, se codesto (quanto io ti dico) non approvi. Se Dio mi lasci passare al Chienti, aggiungerò sostanze coloranti di quei paraggi ». « Ed io più non ti fo resistenza, poiché tanto mi hai seguitata. Vieni ormai, ne sia scottato Pirino; e guarda bene che io non sia molestata ».

vv. 41-50: Lì per lì ne andò all'atterrato, che era 'scialbato', senza foliggine. Trovai il *battisacco* ben lavato. Dal capo *ella* depose la pentola. E io fui tutto quanto consolato, poiché sopra [il mio fuoco] essa gettò buona legna. Lì per lì mi accordai; e giammai non vidi altra [donna simile]. Ella disse: « Tu non ti comporti affatto come uomo stordito: ben mi sembra che tu sia (*sei*) maestro! ».

XX. — Note al testo.

1. *formana* (nei vv. 23 e 31 *fermana*) può essere forma reale (arcev. *formentà* fermentare); non la escluserò nè il Rajna (*De vulg. el.*, p. 60, *n.*) nè il Monaci (*Crest.*, § 96).

iscoppai. Molti, e l'Egidi con essi, v'intravvidero significato osceno, ma l'interpetrazione non regge, non solo perché *iscoppai*, con la doppia *p*, è diverso da *scopai*, ma anche perché l'atto osceno, nella canz. che si svolge logicamente, viene in fine, non in principio. Varrà, piuttosto, 'incontrai' (come pensarono l'Angeletti, che trovò il verbo 'scoppare' in un testo spoletano, e il Rajna) o, più precisamente, 'scòrsi', come suppose il Camilli, rifacendosi a un EXCUPPARE. Nelle Marche, infatti, e, più esattamente, in territorio fermano, si ha *scuppà* la fava, romperne i baccelli per trarne fuori i semi, *scuppà* un dito, rovesciarne un tratto di epidermide (nella mia *Intervenuta*, II, 686, *scuppate le ciglia*),

persiche scupparecce pesche spiccaiole, ecc. Dicesi anche *scuppolà l'ogne* rovesciare le unghie.

cascioli, v. qui sopra, p. 285 sgg.

2. *cietto*, presto, cito, cfr. § X. Nel laud. urb. *setto* l. 18, 23, ecc., *secto* l. 23. La ripetizione dà il superlativo.

agìa, giva, andava. Per l'*a-* richiamo *apatovito* del v. 47, Monaci, *Crest.*, Gloss., e del mio *Dial. di Arcevia* le pp. XII-XIII.

àina (*agìna*) fretta. Frequente nei testi e tuttora vivo. *agina* nel *Pianto*, v. 33, nella *Leggenda di S. Caterina*, v. 1101, nella *Tavola ritonda*, in altri testi abruzzesi. F. Egidi, nella misc. per le mie nozze, riferisce *àinate*, p. 219, e *stru àinate*, p. 217. Dal verbo 'aginarsi' gli antichi ricavarono un nome proprio, *Aginatus* (carta fiastrense del 1179, p. 161), e i moderni marchigiani derivano, a indicare che il lavoro tanto più riesce quanto più uno s'affretta, il motto, specie di adagio, formato di due nomi proprî, *Magìno* e *Marèsce*, cioè *m'agìno* (mi affretto) e *m'arèsce*, cioè mi riesce. In *àina* è scaduto il *-g-*, come in *saima -ato* del v. 4.

3. *cocino*, cibo cucinato, come in Iacopone e anche nella *Regola di S. Benedetto*.

pignoli, pentole. Forse da restituire *pignole* (mod. *pignola*), come si è detto, pp. 288 e 291.

4. *saima*, *saimato*, condimento, condito. Da SAGIMEN, con metaplasmo e con dileguo della *-g-* (Monaci, *Crest.*, § 312); dei dialetti antichi e dei mod.: a Petritoli (Fermo) *saime*, condimento; a Cerreto d'Esi, *sainolu*, tegamino (prov. *saïns*, afr. *saïn*, ecc.).

5. *disse*, dissi (per l'oscuramento quasi costante dell'*-i* nel marchig.).

dare', darei. Sarà un toscanismo; nel marchig. ci aspetteremmo *darìa*.

trecioli, trecciole. L'Angeletti, ricordato il ven. *triziola* e il sen. *trecciolo*, tradusse con 'nastri'; così anche il Camilli, che segnala un *triczioli* di una carta osimana (1218); ma io penso piuttosto a quelle trecce artificiali con cui le abruzzesi prolungano anche oggi le trecce di capelli; e vengo confermato nella mia interpetrazione dallo stornello di Servigliano citato dal Camilli (certo non così antico com'egli crede, contenendo le parole *regazza*, *vajoccu* e *fittuccia*).

6. *cinta*, v. p. 301. È un toscanismo (march. *cénta*).

operata. V. vocabolari e la *n.* 4 a p. 301.

samartina, cioè 'sammartina' di S. Martino, con riferimento alla festa (Monaci) o alla fiera (Egidi e Camilli) del santo. Benchè l'uso di re-

galare una cinta alla *regazza* (fidanzata) viva tuttora, come mi assicura il sig. Carlo Ripamonti di Mogliano; benchè lo stesso uso sia attestato anche dai canti popolari della regione:

O Mariuccetta, quanto sete fina!
Vojo 'rportavve 'na cinta da Roma...

(A. Gianandrea, *Canti popolari marchigiani*, Torino, Loescher, 1875, pp. 57-58); non si saprebbe determinare con sicurezza, se qui s'accenni a un uso locale o a tradizione più larga e diffusa, poichè il nome di S. Martino ricorre in molte costumanze (cfr. A. Gaudenzi, in *Bull. della Soc. fil. rom.*, N. S., n. 2) e anche in qualche componimento analogo al nostro, ad es., nel contrasto di Rambaldo di Vaqueiras (v. 93), proprio là dove si fa sperare un regalo. L'agg. *sammartino* non essendo dell'uso marchig., è un toscanismo o, piuttosto, una licenza del poeta.

co meco, meco. Nella *Giostra*, v. 124, nel laud. urbin. (l. 37), in altri testi antichi, e in dialetti centrali anche oggi.

ti dài, ti concedi. Il Camilli e l'Egidi, 'vieni'.

caba. Rinunziando al maceratese *gaba, gabba*, via infossata, indicato dall'Angeletti (che rimanda a *caba* del Ducange), al *gaba seu via* di una carta fermana del 1216, cit. dal Camilli, e, *a fortiori*, a *gabe*, beffe, dei *Distica de moribus*, st. 86 e dei sonetti di Buccio di Ranallo, io ritengo che *caba* altro non sia che 'cava' (una cava è ricordata anche nella carta fiastrense del 1128, p. 30), avendo presenti i *b* per *v* delle carte fiastrensi: *octaba* (1056, p. 4), *octabo* (1118, p. 26), *olibe* (1124, p. 33), ecc., *arabeduto* del laud. urbin. (l. 54), e anche *bita* 15, *tuttabia* 27, *bolio* 35, *serbire* 36, ecc. del *Ritmo cassinese*. Una cava, prodotta da scavo di pietra, di sabbia o d'altro, offriva facile riparo agli sguardi indiscreti, mentre una strada...

8. Per l'interpetrazione del v. si veda a p. 344, e la *n.* al v. 33.

mai MAGIS anche nel *De planctu virginis* ed. dal Grimaldi (laud. urbin., p. 57).

mi, per 'io' probabilmente è forma pleonastica (viver*se*la); ma non vuolsi dimenticare l'afr. *moi*, perchè l'autore della canz. si mostra edotto così della lingua, come della letteratura di Francia (v. p. 300 sgg.). Almeno per scrupolo voglio ricordare che in un canto pop. diffuso anche nelle Marche (Gianandrea, *Op. cit.*, p. 263) s'incontra un *mi* per 'io', in sede di rima:

Mamma sì, mamma sì;
Quello è 'l mal ch'avevo mi.

La locuzione augurale — *se mi viva mai* — riuscita oscura a molti, ha numerosi precedenti in componimenti affini. Nel contrasto di Rambaldo (v. 72), cito il primo che mi torna a mente, la donna dice: *s'eu ja gauz aja de mi.*

9. *soca,* sciocca (al v. 20 *semplo,* scempio): in uno dei docum. ed. dal Colini-Baldeschi, del 1384, *samo,* sciame, nel *De planctu virginis* ed. dal Grimaldi, *sagurata,* sciag., nella lauda urbin. ed. dal Monaci (*Crest.,* 470) *sagura,* in altri luoghi del laudario *sagura* (l. 6), *sagurata* (l. 7), *angossa* (l. 11), ecc., nell'*Acerba* I, VIII, *assutti,* II, I, *nasse,* ecc. Per la *c* scempia si vedano gli altri scempiamenti della canzone: *aconsenchi* 31, *adochia* 40, *battisaco* 43, *avicinare* 19, *aterato* 41, *duroti* 32, *tuto* 45, *gitò* 46, ecc.

i, sei. Di questa forma singolare, esclusiva di alcuni vernacoli marchig., si hanno esempi numerosi nell'*Interrenuta* ed. da me (I 359, 367, 392; II 143, 434; III 236, 309, 588-589, ecc.) e ancor più nelle *Intervenute* ed. dalla sig.ª Fedele (Città di Castello, Lapi, 1907) già ricordate. Il sig. Carlo Ripamonti di Mogliano mi assicura di aver sentito da ragazzo usare questa forma in espressioni di rimprovero, di meraviglia, ecc. come *tu i mattu! i nmriacu,* sei ubriaco, e simili. È proprio il caso nostro.

caba, cioè CI *aba,* ci abbia (che nella cava io abbia, o possegga, la *fantilla,* ecc.). Un es. di *aba,* ma di pers. 3ª, nella carta picena (Monaci, *Crest.,* n. 507) che io riportai nelle *Marche* (p. 43): *ke questa terra si aba Iohanni ad proprietate, issu et sua redeta.* Vagheggiai per qualche tempo altra spiegazione: che *caba* derivasse dal verbo marchig. *capare,* scegliere, preferire, vivo anche oggi, ed esemplificato nel laud. urbin., l. 46, nell'*Acerba* (IV, III), nella *Giostra* (v. 57), nelle *Interrenute* (*capare, rcapare, scapare*), giustificabile anche pel rispetto fonetico e il morfologico, ma ormai mi sembra spiegazione meno probabile.

10. *fantilla,* figlia, giovinetta. Oggi *fantella* significa anche giovane matura, ma nubile; e non si esclude che proprio questo sia qui il significato. Per lo scambio della vocale tonica metafonetica (estensione dell'*i* dal masch. al femm.) richiamo molti esempi analoghi dei documenti maceratesi ed. dal Colini-Baldeschi (*illa, quilla, quista*), *quista* della carta fabrianese (Monaci, *Crest.,* p. 11); richiamo, pel caso contrario, *quisso* in vece del neutro *quesso,* del v. 34. Nelle *Intervenute* ed. dalla Fedeli, p. 106, *fantillu,* nella mia *Interr.* (II, 744) *fantella.*

Ciencio Guidoni. V. § VII.

11. *Kadonto.* V. § VII.

meo, mio. Nel laud. urbin. *le mei benedeccuni* (l. 9), *i mei conpangni* (l. 16), ecc.; ne *Lo livero della comonitade della Pieve de' Faveri,* ed. da F. Egidi negli *Scritti* per nozze Fedele-De Fabritiis (Napoli, Ricciardi, 1908, pp. 273 e 276), *lu salariu meo.*

ài, ha. Così nel *Pianto* (vv. 136, 142, 290, 213 .....), nella mia *Interv.,* § 29; nella *Giostra, fai* 172, *vai* 257. Molti esempi di *ài* negli antichi testi abruzzesi.

comannato, comandato.

12. *ca,* che, QUAM (Così al v. 46; nel *Pianto,* vv. 27, 48, 78, ecc., nel *Ritmo cassinese,* v. 9, nel *S. Alessio,* v. 98, ecc.).

laile, forse *laue* (*la 've* = là ove), *là* (*lave* nel *Pianto,* vv. 78, 83); o forse *lai,* là (prov. *lai, lais*), ILLAC. Si può dividere anche in *là i',* là io, ma con le due ultime ipotesi il *le* resta inesplicato; a meno che non si legga *lene,* quasi 'lemme lemme', che, però, contrasterebbe col *cietto cietto* del v. 1. Il *ne* ha conferma dal *ne gio* del v. 41, dal *set ne gio* del *Pianto,* v. 203, e dagli antichi testi abruzzesi. Non voglio omettere il richiamo del verso: *lo foco là nd'io ardo* del laud. urbin. (29), che può chiarire il nostro.

rote. Rote, come scrissi nelle mie *Marche* (p. 41 *n.*), sono certe larghe siepi a uso di argine sulle rive dei fiumi, e prendono il nome dalla forma arcuata che le rive assumono in qualche punto. Qui, se ben vedo, è nome proprio locale, come nella *Cronaca fermana* di Antonio di Niccolò, p. 21, e in alcune carte fiastresi, del 1151, pp. 66 e 189, del 1162, pp. 89 e 92.

13. *i qual so.* Per l'Angeletti, *iqual* = uguale; pel Camilli *i qual so,* nelle quali sono io; per l'Egidi *i' qua 'l so,* io lo so qua (il padre). Io credo che questo verso tutto intero si riferisca agli *scotitori* del v. seg., e lo interpetro pianamente così: nelle quali (rote) gli scotitori sono col vitto finito (senza cibo): onde la ragione della fretta della donna. *i,* in, forse per assimil. In carte fiastresi (a. 1085, p. 13) *ine valle, ine cave.*

so, sono, SUNT. Nel *Pianto* 37: *so dicte,* sono dette; nel docum. del 1388 ed. dall'Egidi in *Bull. Società fil. rom.,* V, 30: *quisti so li pacti.*

vitto, cibo. Anche nella mia *Intervenuta,* II, 109: *crepà de frùddu e di vittu.*

ferato. L'Angeletti pensò a *sferato* (?), il Camilli a **feriato,* usuale, dei giorni feriali (l'ait., infatti, conosce *feriare,* far vacanza, e *feriato*); ma non contentano. Il *firriatu,* girato, dei canti pop. sicil. qui non ha a

che vedere. Ho pensato, perciò, a un errore di copia, a *fenato,* finito: la donna va in gran fretta (v. 2), non tanto perchè gliel'ha comandato Cadonto, quanto perchè gli *scotitori* sono col vitto finito (locuzione ancora viva), cioè senza cibo, e han fame e sete. A giustificazione del metaplasmo ricordo *finao* del *S. Alessio* 151, *finare* dell'*Acerba* III, x, XII, ecc., *finare* del laud. urbin. (l. 34), e *finata,* pianta di confine, tuttora viva (*Dial. d'Arcevia,* Gloss.; MONACI, *Crest.,* Gloss.).

14. *scotitori,* sterpatori, dissodatori. Il vocabolo è vivo ancora nelle Marche centrali e meridionali, nell'Abruzzo (FINAMORE, s. v.), nella prov. di Roma (*Dial. di Velletri,* Gloss.).

mencaite. L'oscurità di queste sillabe e la discordanza con la rima (*rote: gote*) han fatto supporre un errore e proporre una correzione. Io avevo pensato a *me ncote,* m'incute, m'intimorisce (la stessa supposizione hanno fatta il Camilli e l'Egidi), ma non ne fui mai sodisfatto, nè pel senso nè pel vocabolo (*incutere* non fu mai popolare). Se la parola non fosse in rima, o se *-aite* e *-ote* non fossero troppo dissonanti, si potrebbe invocare l'antico *caendo* 'querendo' (cfr. MEYER-LÜBKE, *R. E. W.,* 6923), postulando un *caìte*: *non me n caìte,* non me ne domandate, non me ne parlate, tanto ho fretta di portare il cibo. Nel laudario urbin. (l. 60) incontrai un *caiote i denti* che potrebbe far sperare di risolvere l'enigma, ma forse altro non vale che 'caggionti i denti', senza alcuna relazione col nostro *caite.* Tanto che il meglio sarà riconoscere che il passo è ancora inesplicato.

15. *e.* Lo tolgo per ristabilire il senso e la metrica.

truffo, vaso di terracotta, ancora in uso per portar bevande nei campi. *Dial. d'Arcevia,* Gloss.

misticato, mescolato con acqua, annacquato. Ma il ricordato sig. Carlo Ripamonti mi scrive: « Nient'affatto annacquato. Il nostro vino, non « molto valido di grado alcoolico, viene portato, in misura non grande, « ai lavoratori, rinforzato, mescolato o con altro vino, come di nostro « uso, *cotto,* o mediante miele o zucchero o pepe ». Il vocabolo è tuttora vivo. Nella *Leggenda di S. Giuliano,* 141: *la piuma colla pallia mestecava.*

16. Il v. zoppicante fa supporre un errore, che forse sta appunto in *scordassero* (in luogo di *scordasse -i*) non ancora bastantemente chiarito.

gote. Il Camilli, per suggerimento del Rajna, lo deduce da *gabota,* e lo interpetra molto verisimilmente 'cucchiaio di legno'; ma non si può

escludere con piena tranquillità la parentela con 'gotto' e 'bigutta', anche per il ripetuto sdoppiamento della dentale. Cfr. la *n.* al v. 9.

17. *scatoni*, scodelloni (come nel vell. e nell'abr. FINAMORE s. v.). Il Camilli, ciotole di legno.

minestrare (oggi più comune *sminestrare*), scodellare la minestra.

18. *farfiata*, *farfione*. Il Camilli: minestra di farfaro e farfaro; ma poi ne dubita, prudentemente, anche lui, e propone che s'intenda *farchiata*. Il ricordato sig. Ripamonti, quasi a conferma, mi scrive: « Una volta « si usava una leguminosa detta da noi *farchio* [che pare corrisponda « al *pisum arvense*] e cotta come fave o macinata come farina ». Io credo che proprio la cosa stia così e si debba correggere il testo, sostituendo *farchiata farchione*.

19. *levat'esso*. Stando al testo che dà *levantesso*, il Monaci tradusse 'levantino' 'di levante'; il Camilli: *leva nt'esso*, lèvati di costì (con *nt* da ANTE). A me pare si debba leggere *levat'esso* (analogo al medio-meridionale *levete lòco*) e intendere 'lèvati di costì, scostati'. Di *èsso*, ancora vivo, dànno esempî la mia *Intervenuta*, § 96, e il *Pianto*, al v. 11 (*ch'esse mo vene*, che qua ora vengono) riuscito oscuro al dottissimo Salvioni. V. *n.* al v. 47. Il contrasto di Cielo ha un verso analogo, il 79: « se tu no' llevi e vàitene di quaci ».

20. *ou*, o. Nel *Pianto*, 96, 170, *oi*, nella c. fiastrense del 1193, p. 247, *uo*. V. v. 25.

semplo, scempio. V. la *n.* al v. 9, e *Clenchi* del v. 33.

milenso, melenso.

mamone, cioè *mammone*. Il Monaci, scimmiotto (i vocabolari, infatti, bertuccia); il Camilli, spauracchio. Senonchè *mamone*, seguendo a *semplo* e *milenso* (e cfr. il v. 25), dovrebbe essere in funzione di aggettivo (si ricordi il *gatto mammone* noto in tutta Italia); tanto più che presso gli antichi s'incontra (nelle prediche di Fra Giordano da Rivalta e nella *Tancia* del Buonarroti) anche il femm. *mammona*.

Per la composizione di questo verso è opportuno ricordare che la donna del contrasto di Rambaldo schernisce il poeta con uno omologo: *sozo*, *mozo*, *escalvado* (v. 23), laido, pazzo, calvo; ma almeno non si ricrede.

21. *mi fui spaventato*, come *mi fui consolato* 45, *mi fui apatorito* 47. Nel *S. Alessio*, *foro adunati* 121; nel *Pianto*, *foru menate* 29, *si fo menate* 65.

22. *timiccio* timore, paura. Alla forma insolita fa riscontro il vell. *pauriccia* (nel Gloss.), registrato, quale forma arc. e rara, anche in vocabolari italiani.

che non à satanai, che non ha satanasso. *Satanai* (cfr. il dantesco *Minoi*, Minosse, *Par.*, XIII, 14) da *satanas* che troviamo nell'*Acerba*, III, XVIII, nella *Passio*, ed. dal De Bartholomaeis, vv. 119, 121, nella *Historia S. Antoni*, 104, 182, come da CRAS e POSTCRAS, *crai* e *piscrai* (vell.).

L'intero verso viene a dire che il poeta, per il colpo che gli dette la donna (v. 24), ebbe una paura che non ha l'uguale neppure il diavolo; più brevemente, una paura del diavolo (una paura diabolica), secondo la frase popolare. Le spiegazioni del Camilli e dell'Egidi (che però accennò in nota alla interpetrazione che qui vien data) mi paiono troppo artificiose.

23. *tansi*, toccai (rifatto su 'piansi' e simili) come nel *S. Alessio*, § 31 e less. *costato*, è pop. anche oggi. Forse sta per seno.

24. *diede*, int. un colpo, una percossa. *Dare* con questo significato vive in molti dialetti.

ài, abbi, prendi. Oggi si direbbe *tò'*, togli, ovv. *tè*, tieni. Ricordo *vai-tenne*, vattene, del *Pianto*, 107. Il Camilli e l'Egidi intendono *ahi*, attribuendolo alla donna; ma il grido si converrebbe all'uomo che riceve il colpo, non alla donna che lo dà.

25. *ou.* V. v. 20.

creto. Siccome il cod. ha *credto*, sebbene col *d* espunto, penso che qui si abbia un *cretto* (di fatti in una c. fiastrense, del 1156, p. 80, si legge *quadtuor*, nella c. fabrianese, *adtendemo*, e gli esempî di questa erronea reintegrazione di raddoppiamento si potrebbero moltiplicare), e che da questa supposizione si debba muovere per la spiegazione dell'oscuro vocabolo. L'Angeletti, avendo presente la grafia del cod. (*credto*), e forse ricordando la canzone di Pier delle Vigne che comincia: *assai cretti cielare*, ove *cretti* vale 'credetti', interpetrò 'credi tu', che non si saprebbe come giustificare. L'Egidi, nel Gloss. del cod. Vat., interpetrò 'miscredente', ma non ne intravvedo la ragione. Il Camilli avvicina *cretto* a CREPITUS e imagina sia qualcosa di simile al napol. *fesso*, ma la vicinanza di 'crepato' nello stesso verso toglie verisimiglianza alla ipotesi.

Se si richiamano i magri regali profferti dal seduttore (vv. 5-8), e l'accusa di gretteria fatta sempre, e allora specialmente, ai marchigiani, si può sospettare *cretto* altro non essere che 'gretto', spilorcio, avendosi anche in testi antichi (ad es. nel *Pataffio*) *gretto* per grettezza. Non dimentico che il marchig. ha *grettà'*, screpolare (*Dial. di Arcevia*, Gloss.) e l'it. *cretto*, fenditura (CANELLO, *Arch. gl. it.*, III, 329), ma

l'idea di rottura qui, come ho detto, è poco verisimile, avendosene una ripetizione nella parola *crepato*.

Esaminate tutte le ipotesi, l'incertezza sulla interpetrazione del vocabolo rimane, ond'è permessa anche qui una timida proposta: che *cretto* sia erronea trascrizione di *cretico* (march. *arèteco* e *rèteco*), ingiuria frequente anche oggi, quasi di rito nei contrasti delle pastorelle, come in Cielo (st. 12 e 26, e più specialmente v. 127), in Ciacco (v. 47) e in diversi oltramontani, e non improbabile qui, nel verso che immediatamente precede l'invocazione che la donna fa de « lo volto de Dio ».

dolgluto, doluto (Egidi), dolente (Camilli). Nel *Pianto*, 53 e 87, e nelle *Intervenute*, pp. 89, 92, 97, ecc., s'incontra *dolente*, in senso ed uso analoghi.

crepato, ernioso, secondo il Camilli, che afferma il vocabolo vivo con questo significato. Nelle *Intervenute*, p. 96, un es. che pare confermi.

26. *per lo volto de Dio*, espressione usata dagli antichi, tra i quali il Lasca.

mal lo fai, invano ciò fai.

27. *pur* è superfluo per la metrica.

una cica, una briciola, un poco. Cfr. Egidi, nella misc. per le mie nozze, pp. 218 e 219, e le *Intervenute*, p. 109.

28. *a nosciella*, con nozze, per nozze. Da NUPTIAE. Per giustificare il fatto fonetico richiamo *pascìa*, pazzia, della st. 17 del *Volgarizzamento dei 'Distica de moribus'*, *pasciu*, pazzo, I, 266, *pascìa*, I, 61, *mpascì*, impazzire, III, 277, della mia *Intervenuta*, *impascissarìa*, impazzirebbe, del laud. urbin. (l. 23), e anche, della stessa *Intervenuta*, *straccia* strazzia I, 54, *stracciava* 117, della *Leggenda di S. Giuliano*, e fino lo *stracciava* del leopardiano *Canto sopra il monumento di Dante*, v. 128.

Per il suffisso *-ella* è opportuno ricordare quella specie di congedo di di alcune fiabe marchigiane:

Nozze e nozzarelle
A me n me déce quelle...

di cui una variante in *Novelline e fiabe popolari marchig.*, raccolte e annot. da A. Gianandrea, Jesi, Ruzzini, 1878, p. 20. Così in *nosciella* come in *nozzarelle* è inchiuso un leggero sentore di scherzo. Quanto alla convenienza del concetto di nozze nel componimento, vedasi p. 302.

Il Camilli, da *noxia*, a tradimento, con la violenza.

29. *sciona* (cioè *scione*, perchè rivolto al maschio), sciocco, stordito; cfr. *iscionito* del v. 49. Il Camilli cita uno *sciuni*, pl., di Buccio di Ranallo

Cronaca aquilana, ed. dal De Bartholomaeis, p. 81) e il sen. *scionire*, sbalordire. Ma il già ricordato sig. Ripamonti mi assicura che nel fermano è ancor vivo *sciónito*, con significato di ebbro o presso che ebbro, così per vino che per voglia venerea. E questo fa precisamente al caso nostro, apparendo l'uomo proprio in quello stato, come indica chiaro il v. seguente. Quanto alla lettura delle prime due parole del v. *eh! sciona*, mi rimangono dei gravi dubbî, poichè si potrebbe, e con ragione, leggere, proprio come nel testo, *esciona*, con la prostesi dell'*e-* largamente esemplificata nell'ant. marchig.: la *Giostra* ha *esvegiata*, il *S. Alessio* 52, *espessamente*, il *Pianto* ha varî esempî, rinforzati con altre citazioni del Salvioni (§ 19) che lo illustrò, il laud. urbinate ha *espesso* (l. 13), *lo livero de' Faveri* ha *estare, espese, escotano, eschrivere*, ecc. (p. 283).

gire per la spica, letteralm. spigolare; ma io sento questa locuzione, anche per l'imagine che racchiude, corrispondere alle altre marchigiane *gi' a ruspo* (letteralm., andare a razzolare) e *gi' a ravastón* (letteralm., andare a rovistare), usate a indicare gite o ricerche poco confessabili, specie di giovani in cerca di avventure galanti. Se così è, *spiga*, con un tal quale sapore di gergo, avrebbe un significato non molto dissimile da quello che pare abbia in un son. del Petrarca: « Se col cieco « desir che il cor distrugge », al v. 8: « Tra la spiga e la man qual « muro è messo? », che fa pensare a Onesto Bolognese, là dove scrisse: « Chi spera grano d'amorosa spica... ».

Significato metaforico, forse non dissimile, ha la parola *spica* in una canzone popolare (notificatami dal sig. C. Ripamonti più volte ricordato) che contiene un avvertimento di prudenza alle ragazze, e non è, quindi, fuori di luogo:

Che bel bocchí' che cci à la formica!
Che bel boccó' che cci à 'l formicó'!
La formica va su ppe la spica,
Se ttacca a la grana e, ndró ndró, se ne va...
Do, Re, Mi, Fa:
Se ttacca a la grana, e, ndró ndró, se ne va.

In conclusione, come che debba rendersi in it. la frase *gire per la spica*, il senso della parola è chiaro.

30. *veio*, veggo. Così nel *Pianto*, v. 100 (e *deio*, v. 192), nella lauda urbin. del Grimaldi e in altri luoghi dello stesso laudario.

arlucare, rilucere (con *ar-* da *re-*, ben noto al marchig. antico e mod.; nella c. fabrianese del 1186 *arcoltu*; e con metaplasmo di coniugazione). Nel fermano mod. *arluccià'*. Cfr. *rdici* del v. 34.

Per quello che si è detto qui sopra, io credo che *arlucar la masciella* non significhi esser magro (Angeletti), non essere ben pasciuto (Camilli), sibbene essere acceso in viso per vivo e ardente desiderio.

31. *aconsenchi*, 'acconsenti', concedi. Con questo senso spesso nel Boccaccio: « dove ella a' suoi piaceri acconsentirsi volesse » (nov. 36); « Io le volli « dare... ed ella mi s'acconsentisse, e non volle » (nov. 79); e anche nella *Leggenda di S. Margherita di Antiochia*, ed. da E. Percopo (nella *Scelta* del Romagnoli, disp. 211, Bologna, 1885), come il De Bartholomaeis fece notare al Camilli, il quale spiega — mi acconsenti —, trascurando, nè vedo perchè, il *-ti*. Francesco da Camerino, nel cit. son., v. 3, dice che l'amore « è sengnore, chi gli si consente »; e l'autore del *Fiore* scrive: che tu per suo danar non ti consenti (son. CLX).

Quanto a *-nchi* da *-nti* (in rima con *denchi* e *Clenchi*), cfr. il mio *Dial. di Velletri*, p. 36, *n.* 4; la mia nota nel vol. cit. per nozze Hermanin-Hausmann, p. 22, e le mie *Marche*, p. 84, ove riportai una nov. del Sacchetti, di argomento anconitano, in cui la parola *denchi*, denti, è ripetuta due volte, evidentemente con uno scopo scherzoso. Non voglio tacere che il Chienti è nominato centinaia di volte in carte marchig. antiche, ma non mai, a mia cognizione, nella forma offertaci dalla canzone. Forse consacrò questa forma in rima il poeta, che intendeva scherzare, mentre la evitarono i notai, che, pur barbarizzando il latino, non potevano non comprendere che questa forma era dialettale ed erronea.

32. *duroti*. Tutti, a cominciare dal Colocci, siamo corsi a correggere in *darotti*, così spontaneo e agevole al senso, ma la correzione, a stretto rigore, non è necessaria. Pur tacendo degli altri esiti neolatini (rum., prov., fr., cat., ecc.) vengono in mente il sardo *dughere*, l'aven. *dur*, l'ait. *durre*, *dutto*, nonchè il partic. *addutta* delle *Interrenute* (pp. 68 e 77), e il *s'adduce* dell'*Acerba*, II, vi. *Durotti* (cfr. *giungerotti* del v. 36) par fino più proprio di *darotti*.

panari, panieri, tuttora vivo. Nell'*Interrenuta*, III, 418, *panà*, nel vocab. di Collalto, ed. dall'Egidi (miscell. per le mie nozze) *panara*, canestro, p. 216; nell'arcev. *panaiúlo*.

profici, caprifichi, fichi selvatici. Cfr. W. Meyer-Lübke, *R. E. W.*, n. 1651. Un es. antico in una c. fiastrese del 1196, p. 269 (*profici*). Oggi è comunissimo nei dialetti centro-meridionali, fino alla Sicilia (*perfica*,

pirficu). Cfr. § V. Poichè i dialetti marchigiani comporterebbero assai meglio le forme *profiche- -rdiche* (come anche *moriche*, v. 33), temo forte che le altre, *profici, rdici, morici,* siano dei toscanismi. Rimane, però, con la sua palatale, *lici,* pel quale tuttavia si può vedere SALVIONI, in *Studi di fil. rom.*, fasc. 19, p. 188.

33. *morici,* more, frutto del rovo (oggi *moriche,* v. *n.* preced.). Come ricorda anche il Camilli, le moriche sono tuttora adoperate dai contadini come un dentifricio.

denchi. V. *n.* al v. 31, c, per i puntini, al v. 8, e a p. 276.

34. *tu llì a' torte,* tu lì (in codesta cosa) hai torto. Io avevo sempre interpetrato così, come fa ora l'Egidi, perchè la frase è in pieno uso tuttora. Es.: *lì àe tuorto tu, chi* (qui, in questo) *ò ragione io.*

torte per ' torto ', come *certe* nella *Leggenda di S. Caterina,* v. 144, *toste* nella *Legg. di S. Antonio,* str. 71, *scaltrimente* dell' *Historia S. Antoni,* v. 241.

quisso, codesto. V. n. al v. 10.

no rdici, non ridici, non ripeti, come l'ho detto io, cioè non l'accetti, non l'approvi.

35. *se,* optativo, cfr. v. 31.

lasci, toscanismo; il march., *lasse.*

Clenchi. V. *n.* al v. 31 e al v. 20.

Il Camilli traduce questo verso così: Se Dio mi lasci passare il Chienti; ma il testo dice *a lo Cl.,* e la prep. *a* nel march. vien premessa, coi verbi attivi, solo ai nomi di persona; onde ' passare ' qui deve significare ' arrivare ' o simili, non ' oltrepassare '. Forse sulle rive del Chienti sperava procurarsi i ' colori ' promessi alla donna.

36. *giungerotti,* aggiungerotti. In Jacopone (ed. FERRI, *Laude,* VII, 51, p. 13): *gionge al mal el pejo*; nel Petrarca: *Giungendo legne al foco ove tu ardi.*

colori in tra lici. Secondo la spiegazione comune, ' tralicci colorati ', ma non si capisce come *colori* possa significar ' colorati ', e che c'entrino qui i tralicci. Richiamando quanto ho scritto qui sopra (§ V), io penso che le parole abbiano tutt'altro significato. *colori,* che nell'antico it. vale anche abrostine, uva selvatica, labrusca (usata a dar colore ai vini), potrebbe qui valere altrettanto, o indicare altro frutto, o erba o pianta atta a dar colore (forse alle labbra o alle gote della donna, cui le more avrebbero fatti bianchi i denti), tale, insomma, da star bene e natural-

mente insieme ai ' profici ' e alle ' moriche ', coi quali deve formare la seconda terna di doni, offerta dal seduttore alla donna.

in tra lici può valere ' in tra lì ', in quei luoghi, in quei paraggi, cioè lungo il Chienti. Di *intra* un es. in *Acerba,* I, IX; di *lici,* lì, esempî in Dante (*Inf.,* XIV, 84), nel Boccaccio (*Teseide,* VII, 37, X, 3), ecc. Forme analoghe: *quici* (*Purg.,* VII, 66, ecc.), *laci* (*Purg.,* XXIV, 105), *colaci* del pisano (*Arch. gl.,* XII, 155), *quaci* del *Contrasto* di Cielo, 79 e 83. Per l'Italia centrale: *déccocia, déllocia* di Carpineto e Montelanico (*Dial. di Velletri,* p. 35), *jécchecia, jéssecia* di Castro dei Volsci (C. Vignoli, *Studi rom.,* VII, 177), *éccuci, éssuci, élluci* di Rieti (B. Camparelli, *Dial. reatino,* 121-122), *décuci, jecuce* dell'Abruzzo (Finamore, *Voc. abr.,* s. *decuce*), ecc. ecc.

37. *rubusto,* resistenza. In it. ' fare il robusto ' vale fare il resistente. Il Tommaseo (*Sinonimi,* 1772) attribuisce al *robusto* « la forza che resiste alla prova ». Sebbene io non conosca neppure un es. di *robusto* sost., pure sono incoraggiato a supporlo, ricordando *robustosu* (se reale) del cantico del sole, che ne è un derivato.

Solo come saggio dei tentativi fatti per chiarire la canzone riferirò di aver pensato alla possibilità di sostituire a *rubusto* un **rebutto* (abr. *rebbutta*), rifiuto, e a *rusto,* in rima, *rutto,* rotto, che conserverebbero al passo un senso sodisfacente e poco diverso da quello che gli abbiamo attribuito.

38. *poi,* poichè. Anche nel *S. Alessio,* 143, nel laudario urbin. (l. 9), ecc.

sucotata. Il Monaci (*Crest.,* Gloss.) cautamente sospettò, seguito poi dal Camilli (il quale lo deriva, per metaplasmo, da succutere), che significasse ' scossa, molestata '; ma, per quello che si è detto qui sopra, altro non significa che ' seguitata ', ' seguita '. Già in *Studj rom.,* III, p. 130, ravvicinai a *sucotata* il *secutamo* del *Pianto,* v. 63, qui aggiungo abr. *secutà,* irp. *socotà,* nap. *secotà,* bas. *sucutare,* sic. *sicutari, assicutari,* ecc. Meyer-Lübke, *R. E. W.,* n. 7839.

39. *ancoi,* oggi, ma veramente si vorrebbe che significasse ' omai ' o sim. Ricordo a proposito che la donna genovese, nel contrasto con Rambaldo, v. 54, usa *oguanno* hoc anno, con senso assai più limitato che l'etimo della parola non consentirebbe. Forse lo stesso si dovrà pensare di *ancoi,* usato da Dante (*Purg.,* XIII, 52; XX, 70, XXXIII, 96), dal Barberino, dal Boccaccio, ecc. ecc., comune nell'It. settentr. (per non dire del fr., del prov., ecc.), ma non esemplificato pei dialetti centrali (cfr. Flechia, *Arch. gl.,* II, 350-51).

Pirino. V. p. 281 sgg.

rusto, 'arrostito', scottato, crucciato e sim., v. p. 283. È, dunque, partic. di *rostir* (fr. *rôtir*, prov. *raustir*), contratto da 'rostito', coll'*u* in forza di metafonesi. Nella *mattinata cingolana* riportata da A. Leopardi in *Sub tegmine fagi*, p. 74: *spitu de rustu*, spiedo da arrosto; a Mogliano, anche oggi, *lo rustu* e *l'arrustu*.

40. *adochia*, adocchia. V. *n.* al v. 9. In Dante e in altri antichi, ma anche nella *Leggenda di S. Caterina*, v. 1555, e vivo tuttora nelle Marche. Il Conti lo accoglie nel suo *Voc. metaurense*, Cagli, Balloni, 1898.

stimulata, molestata. Anche nell'*Acerba*, IV, II e VII. Il Camilli: bada che nessuno ci sia a darmi impaccio. Io credo che la ragazza voglia dire: bada di far la cosa così nascostamente, che io non sia molestata dalle chiacchiere dei malevoli e dai sospetti di Pierino. Così in una pastorella francese (Bartsch, II, 13) la giovane consiglia « que Perrins non espie ». Un po' di cautela ci vuole, che diamine!

41. *a l'aborito*, lì per lì, immediatamente, repentinamente. È frase venatoria, usata a indicare lo sparare all'uccello, nell'istante che si leva da terra, il che richiede speciale prontezza. La locuzione *a la burita, all'abburita, all'abborrita*, è viva nelle Marche e altrove. Cfr. *Dial. di Vell.*, less. s., *burita*; *Arch. gl.*, XV, 994-97, XVI, 434; Conti, *Voc. met.*, 117, e anche *Raccolta di voci romane e marchiane*.

Il Camilli da ADBURRITUS (da BURRUS, buio), ma non se ne ha traccia nel marchig.

Per la nostra interpetrazione si veda a p. 277.

ne gio, ne andò (la donna). Nel *S. Alessio*, 203, *set ne gio*, e così in testi abr., sempre pers. 3ª, mai pers. 1ª. Ma il Camilli e l'Egidi, 'andai'.

aterato, 'atterrato', casipola di campagna, impastata di paglia e terra. Vivo anche oggi. Cfr. L. Castellani, *Scritti*, pubbl. da N. Angeletti, Lapi, Città di Castello, 1889, p. 166, e *Arch. gl.*, XV, 359. Sul possibile valore metaforico della parola v. p. 276. L'*aterato* nella tradizione della pastorella può richiamare la 'capanna', nella quale il Caix assicura essersi almeno una volta verificata la scena della tentata seduzione.

42. *alvato*, ALBATUS, imbiancato (Camilli), ma è sconosciuto al marchig., che usa invece *scialbato*, EX-ALBATUS.

follena. Il Camilli legge *fogliena*, fuliggine (od. *fujjèma*). Io dubito, rimanendo nella interpetrazione metaforica di questi versi, che *follena* significhi foglie, fogliame, perchè la 'cava' esclude che alle pareti si vedes-

sero sporgere foglie, come invece avveniva negli *atterrati* veri e propri, fatti di quel dato impasto che si è detto. Quanto al suono di *-ll-* basti ricordare che gli esempî abbondano nelle scritture marchig. (nel laudario urbin. ad ogni passo *tillo, dallo, esillo, cordollo,* ecc.).

43. *battisaco,* ' battisacco ', lenzuolo (Camilli). Poichè *sacco* (e *saccone*) nelle Marche è il pagliericcio, il ricordato Ripamonti pensa che *batti-sacco* potrebbe essere il sedere. Io temo che qui s'abbia una sconcia parola di gergo (nella quale *sacco* stia per ' scroto '), che valga il contrario che *pascipeco* (*mentula*), usato dal Sacchetti nella nov. CXVI, come induce a ritenere un'altra parola volgare usata ora nelle Marche con analogo significato (*battipalle*).

Mi confermano in questa spiegazione i due versi dello sconcio sonetto CCXXX del *Fiore*:

E la scarsella che al bordon pendea
Tuttor di sotto la facea urtare,

nei quali ognuno vede che cosa sia la *scarsella* (che nel son. CCXXVIII è detta « senza costura ») e dove essa *urtasse* (l'a. della nostra canzone avrebbe detto *battesse*).

44. *da capo mi pose la sciena.* Il Camilli: e da capo mi pose il capezzale (*sciena*). Sebbene questa spiegazione e la derivazione di *sciena* (*asciena*) da AXIS non sia da respingere alla leggera (il SALVIONI, *Note di dial. corso,* Pavia, 1916, p. 822, n. 230, segnala *sciònia, -asc-,* federa), non ostante che sconosciuta al marchigiano, io non riesco ad approvare la spiegazione. Convinto che l'unione dei due avvenisse lì per lì, in una cava, sospetto che questo verso voglia dire che la donna, prima di darsi, depose (*mi pose* sta per *depose*?) la *pignola* che portava in testa, piena di minestra. Il dial. di Arcevia, infatti, conserva ancora il vocabolo *scina,* specie di grossa pentola usata per mungere le pecore, ugualissima a quelle che si usano per portare la minestra nei campi ai lavoratori. È vero che non si confà alla rima, ma io ricordo che, ad es., nel vell. il *follena* del cod. sonerebbe *fojine,* e la spiegazione di *leina* non è ancora superiore ad ogni dubbio.

45. *mi fui consolato.* V. *n.* al verso 21.

46. *ca.* V. *n.* al v. 12.

« *leina,* per *liena*... è una coperta di lana grossa ». Così il Camilli, che cita un es. — *lena soè sclavina* — della *Regula S. Benedicti,* di fr. DANIELE A MONTE RUBIANO, an. 1334, Montecassino, 1895, p. 110; ma

non mi si leva di mente che *leina* valga ' legna ', e il verso venga a dire, press'a poco, proseguendo la metafora, ciò che il petrarchesco « giugnendo legna al foco ove tu ardi », perchè ormai anche il nostro cavaliere da strapazzo doveva ardere dello stesso fuoco. V. Körting, s. *lignum*. — Qualora si leggesse *buon'aleina*, verrebbe in campo, nuovo concorrente, l'ait. *alena*, anelito, ansito, che per persone in quello stato potrebbe non essere fuori di luogo. Cfr. Canello, *Arch. gl.*, III, 397.

47. *eccoesso*. Il Camilli traduce: e con cotesto, ecc., ma di *esso* in tal uso non conosco esempio nè antico nè moderno. Io ritengo che *eccoesso* sia un avverbio di luogo, da aggiungere a quella numerosa famiglia di cui nel § 96 della mia *Interv.* (*ecco, esso, ello, miecco, miesso, miello*, ecc.), composto di *ecco* + *esso* (v. *n.* al v. 19) e in significato di ' colà ', in quel posto, e, poi, su due piedi, lì per lì. Mi tornano a mente *alora isso*, ' subito ', di una canz. di Monte (cfr. Egidi, *Libro de varie romanse vulgare*, p. 263), e *a l'aborito* del v. 41. Con questa lettura non avrebbe più luogo la cong. iniziale *e*, del tutto superflua.

Di *ecco* un es. nel *Passio*, ed. dal De Bartholomaeis, in *Bull. Ist. stor. it.*, n. 8, v. 25. Per *esso* vedi v. 19.

apatovito, accordato, combinato. Forse si allude ad accordi presi per mantenere la relazione sensuale; in tal caso il v. seg. varrebbe come un'assicurazione di fedeltà alla donna. Per la locuzione vedi v. 21; per l'*a-*, il v. 2.

48. Questo v. ha pel mio orecchio un suono stranamente esotico, verosimilmente francese: *unqueme'*, fr. *onques mais*; *vi*, fr. *vï* (anche prov.). A p. 302, *n.* 6, abbiamo riportati questi versi di pastorelle francesi, che giova ripetere: « *Onkes maix... je ne vi si bel enfant* », « *onc me vi si « bele nee Ne de tant bele façon* » (Qualche francesismo, in un componimento come il nostro, non sarebbe del tutto fuori di luogo! Si ricordi il contrasto di Cielo!). Da questi richiami il v. certo viene chiarito, ma conviene dire che nel *S. Alessio*, v. 235, si ha *unquamente*, nel *Ritmo cassinese*, vv. 16, 61, 66, si ha *umqua*, che incontrasi anche in antichi testi marchig.; nel laud. urbin. *unca mai* (l. 13), ecc.; *vi*, vidi, si trova in qualche scrittura (cfr. G. Compagnoni, *Teoria dei verbi it.*, Parma, 1834, p. 333); *altrei*, altra, femm. di *altrui*, perfettamente regolare (cfr. *lui, lei*; *costui, costei*; *colui, colei*, ecc.), tanto che il compianto Gorra (*Morfologia it.*, § 54) ne rilevava la mancanza nella lingua ital. A conferma di questo pronome femm. ricordo *en lero*, ' in loro ', riferito a donne (Monaci, *Crest.*, p. 141, v. 76, e le correzioni in fondo al vol., p. 703), e l'*altei* rumeno (cfr. Meyer-Lübke, *Gr. d. l. rom.*, II, 130).

49. *mai* MAGIS, più (mai più, non più).

iscionito. V. *n.* al v. 29.

50. *be' mi*, bene mi. Per assimil.

mastro, maestro. Nella *Giostra*, v. 104: « Mastre de *sgremire* ». Tuttora vivo, e non raro in antichi testi centrali. Nel *S. Alessio*, v. 2: *mastranza*, nel laud. urbin. *mastria* (l. 19).

ei, sei. Spesso nel *De planctu Virginis* ed. dal GRIMALDI, nella *Cronaca* di BUCCIO DI RANALLO, p. 35, nelle *Laudi* di JACOPONE, ecc. Era la forma comune; l'*i* del v. 9 era propria solo di alcuni vernacoli, e, forse, di alcune locuzioni.

Nessuna meraviglia che in uno stesso componimento si trovino le due forme *ei* e *i*: nel laud. urbin. troviamo spesso *si* e *ei* a brevissima distanza:

Alta regina ched EI *gillo d'orto,*
Tu sì, *madonna, mio dulce conforto,*

(l. 23), e, nella l. 25:

*Fillo, poi ch'*EI *venuto,*
Molto mi SI *in placere.*

XXI. — Indice dei vocaboli.

Aba 9.
aborito (*a l'-*) 41, e pp. 277 e 358.
aconsenchi 31.
adochia 41.
agìa 2.
ài, ha 11.
ài, prendi 24.
aìna 2.
altrei 48.
alvato 42 e p. 358.
ancoi 39.
apatovito 47.
arlucare 30.
aterato 41 e pp. 276 e 359.

Battisaco 43 e p. 359.
be 50.

ca 12, 46.
caba 7.
Cadonto 11 e pp. 279-280.
Cascioli 1 e p. 287 sgg.
cica 27.
Ciencio 10 e p. 286.
cietto 2.
cinta 6 e p. 301.
Clenchi 35 e p. 285.
cocino 3.
colori 36 e p. 273.
co meco 7.
costato 23.
crepato 25.
creto 25.

Dare' 5.
denchi 33.
diede 24.
disse, dissi 24.
dogliuto 25.
duroti 32.

Ecco esso 47.
ei 50.
esciona 29. V. *sciona*.
esso 19.

Fantilla 10 e pp. 275, 280.
farfiata (*farchiata*?) 18.
farfiore (*farchione*?) 18.
fermana 23, 31. V. *formana*.
fferato (*fenato*?) 13.
follena 42.
formana 1. V. *fermana*.

Gio 41.
gire per la spica 29.
giungierotti 36.
gote 16.
Guidoni (Cencio) 10 e pp. 280, 286.

I, in 13.
i, sei 9 e pp. 285, 326.
in tra lici 36.
iscionito 49
iscoppai 1.

Lai (o *là i*) 12.
leina 46.
lene (?) 12.
levant'esso (*levat'esso*?) 19.
lo 26.

Mai 8, 49.
mamone 20.
mastro 50.
mencaite (?) 14.
meo 11.
mi 8.
milenso 20.
minestrare 17.
misticato 15.
morici 33.

Nosciella 28 e p. 302.

Ou 20, 25.

Panari 32.
perfici 32.
pingnoli 3 e pp. 288, 291, 294.
Pirino 39 e p. 281.
poi 38.

Quisso 34.

Rdici 34.
Rote 12.
rubusto 37.
rusto 39 e p. 281.

Saima 4.
saimato 4.
samartina 6.
Satanai 22.
scatoni 17.
sciena 44.
sciona 29. V. *esciona*.
scordassero 16.
scotitori 14 e p. 284.
semplo 20.
so, SUNT 13.
soca 9.
spica 29. V. *gire per la spica*.
stimulata 40.
sucotata 38.

Tansi 23.
timiccio 22.
torte 34.
tra lici 36. V. *in tra lici*.
trecioli 5 e pp. 288, 291, 294.
truffo 15.

Unqua me 48.

veio 30.
vi 48.
vitto 13.
volto de Dio (*per lo* -) 26.

GIOVANNI CROCIONI.

LA " DEVEXIO APENNINI „

DEL " *DE VULGARI ELOQUENTIA* „

e il confine settentrionale della lingua del *sì*.

I.

I limiti entro i quali Dante cerca di fissare il territorio di ciascuno dei tre gruppi linguistici in cui ha diviso l'Europa (*De vulgari Eloquentia*, l. I, cap. 8°) sono assai vaghi per la parte orientale, ma appaiono già, almeno in parte, meglio determinati per quella ch'egli chiama parte settentrionale, e sono tracciati con una certa sicurezza per l'Europa meridionale o più propriamente di SW. Infatti, mentre del primo gruppo egli può dire soltanto ch'esso si estende dagli Ungari verso Oriente nel resto d'Europa e ancor più oltre — e di più non avrebbe potuto dire, date le condizioni della cultura geografica del tempo —, del secondo è in grado di poter fissare con sufficiente approssimazione il confine verso Occidente (1); e quanto

(1) « Nam totum quod ab ostiis Danubii sive meotidis paludibus usque « ad fines occidentales Angliae, Ytalorum, Francorumque finibus et Oceano « limitatur, solum unum obtinuit ydioma... ». Cfr. *Il trattato « De vulgari « eloquentia »*, per cura di Pio Rajna, Firenze, Succ. Le Monnier, 1896, pp. 35. — Al Fraticelli (*Opere minori di Dante Alighieri*, Firenze, 1840, vol. III, parte 2ª, p. 28) questa lezione era parsa « arruffata », ed era sembrato opportuno sostituirne un'altra: « Nam totum quod ab ostiis *est* Danubii, sive « Meotidis paludibus usque ad fines occidentales (Angliae, Italorum, Fran-

al terzo linguaggio, egli può procedere alla sua suddivisione nei tre volgari dell'*oc*, dell'*oïl* e del *sì*, nonchè alla sistemazione di ciascuno di questi entro limiti più o meno particolarmente definiti.

Totum autem quod in Europa restat ab istis [orientale e settentrionale] tertium tenuit ydioma, licet nunc tripharium videatur: nam alii *oc*, alii *oïl*, alii *si* affirmando loquuntur; ut puta Yspani, Franci et Latini... Istorum vero proferentes *oc* meridionalis Europe tenent partem occidentalem, a Januensium finibus incipientes. Qui autem *si* dicunt a predictis finibus orientalem tenent, videlicet usque ad promuntorium illud Ytalie qua sinus Adriatici maris incipit, et Siciliam. Sed loquentes *oïl* quodam modo septentrionales sunt respectu istorum, nam ab oriente Alamanos habent et a septentrione; ab occidente anglico mari vallati sunt et montibus Aragonie terminati; a meridie quoque Provincialibus et Apennini devexione clauduntur.

« corumque finibus, et Oceano *limitantur*), solum unum, etc. ». Anche il Giuliani (*Opere latine di Dante Alighieri*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1878, vol. I, p. 104) non ebbe difficoltà ad accettare siffatta variante; sulla inutilità della quale sarebbe superfluo insistere dopo il giudizio datone dal Rajna (loc. cit.). Ma non mi sembra fuor di luogo accennare a qualche ragione che può stare a conforto della prima lezione, anzitutto per alcune deduzioni che nel corso di questo lavoro dovrò trarne, e poi perchè vedo che un commentatore recente, il Passerini, pur accettando il testo fissato dal Rajna, nella traduzione segue la lezione del Fraticelli: « Però che tutto quel territorio « che dalla foce del Danubio, o dalla palude Meotide corre sino ai termini « occidentali — che dai confini dell'Inghilterra, Italia e Francia e dall'Oceano « son limitati — serbò, ecc. » (Cfr. *Le Opere minori di D. A. novamente annotate da* G. L. Passerini, Firenze, Sansoni, MCMXII, vol. V, pp. 30-31). I confini dell'Inghilterra, che è un paese di lingua germanica, verrebbero così indicati alla rinfusa con quelli di paesi che di questo gruppo non fanno parte. Perchè Dante avrebbe adoprato due volte la parola *fines*? La prima per dire che i popoli i quali *io affirmando respondent*, di cui fanno parte anche gli *Anglici*, si estendono sino ai confini *occidentales Angliae*; e la seconda per indicare che a SW. non v'è più l'Oceano o l'Inghilterra, ma vi sono i limiti, naturalmente orientali, dell'Italia e della Francia, che appartengono ad un gruppo diverso. Sicchè dovrebbe essere assai più semplice immaginare che Dante vedesse le cose press'a poco come le avremmo vedute noi stessi: « quel « territorio che [andando] dalle foci del Danubio o dalla palude Meotide sino « ai confini occidentali dell'Inghilterra, è limitato dai confini [orientali] del- « l'Italia, della Francia e dall'Oceano... ».

Dire che sia facile, a prima vista, trarre da ciò l'impressione che Dante riveli addirittura una conoscenza chiara e precisa di codesti confini, sarebbe certo dir troppo: intanto, alla lingua d'*oc* (che sembra designi anche la penisola iberica per intero) viene assegnato formalmente solo il confine di NE.; non appare poi netto ed esplicito il confine settentrionale del *sì*, e anche i limiti del territorio dell'*oïl*, sebbene completamente indicati tutto all'ingiro, presentano all'interpretazione qualche punto dubbio od oscuro. Ma è anche vero che i commentatori (quando, per contrario, non hanno preferito far mostra di non accorgersi delle difficoltà lasciando che il lettore se la sbrigasse per conto suo) non di rado si sono fermati dinanzi ad ostacoli più apparenti che reali, proponendo spiegazioni poco consistenti, o, peggio ancora, apprestando per far luce dove non faceva bisogno varianti ingiustificabili, talora di un'arbitrarietà persino ingenua (1). E nessuno, ch'io sappia, ha mai pensato di tener conto delle cognizioni geografiche del tempo e di ricercare se le idee di Dante non potessero trovare in esse la loro naturale spiegazione (2); ma, dal più al meno, si è cercato di adattare nomi e limiti a quelli corrispondenti sulle carte moderne, senza pensare alla possibilità che allora le rappresentazioni cartografiche e le altre fonti geografiche potessero offrire elementi diversi da quelli che siamo abituati a vedere noi.

Così al D'Ovidio (il quale da ciò che è detto sulla lingua d'*oc* afferma che si potrebbe credere che Dante abbia voluto sfuggir la questione) sembra che a proposito del confine occidentale

(1) Sono anche troppo note — e da troppo tempo se ne è fatta giustizia perchè si debba parlarne ancora — le *trasposizioni* che il Prompt aveva creduto di introdurre nel testo. Cfr. *Dante Allighieri, Traité de l'Éloquence vulgaire. Manuscrit de Grenoble,* Publié par Magnien et le Dr Prompt. Venezia, 1892, pp. 20 sgg.

(2) L'unico fra i commentatori che abbia vista la necessità di un richiamo alla Geografia del tempo è il Rajna, del quale purtroppo non è ancora uscito quel *Commento,* che doveva completare la monumentale edizione critica.

dell'*oil* — *mare anglicum* e *montes Aragoniae* — la lezione debba certamente essere emendata (1). Ma egli ignora che presso gli scrittori che potevano servire di fonte a Dante, e soprattutto nelle rappresentazioni cartografiche, i Pirenei figurano precisamente diretti da S. a N. (2), e che perciò la loro linea non poteva non costituire anche per Dante un limite occidentale. A cominciare da Orosio, che è la fonte geografica più apprezzata dagli scrittori medievali, la penisola iberica ha prevalentemente una forma triangolare e perciò facilmente limitabile « circumfusione Oceani Tyrrenique pelagi », e la Spagna citeriore ha « *ab oriente* Pyrenaei saltus »; cosicchè la Narbonese avrà « *ab occidente* Hispaniam », e l'Aquitanica ha pure « *ab occasu Hispanias* » (3). E lo stesso si ha nella *Dimensuratio provinciarum* (4) (sec. V) e presso quello scrittore tuttora misterioso che va sotto il nome di Etico (5). Così mentre i Pirenei sono il limite orientale della Spagna, essi costituiscono naturalmente il confine occidentale della Comata e della Nar-

---

(1) Cfr. *Sul trattato « De vulgari Eloquentia »*, in *Archivio glottologico*, vol. II, 1876, p. 82.

(2) Anche fra gli scrittori antichi (che in genere dànno ai Pirenei l'orientazione giusta) v'è già Strabone che considera i Pirenei diretti da S. a N. (III, c. I, par. 3); e nel 2° sec. lo segue in questa concezione Dionisio Periegete (cfr. la ricostrutta carta di D. P. in K. Miller, *Die ältesten Weltkarten*, IV Heft, *Die Reconstruierte Karten*. — cfr. anche *Ibid.*, l'*Orbis habitabilis* di P. Mela). — È superfluo osservare che i *montes Aragoniae* qui non possono essere altro che i Pirenei; sarebbe assurdo e gratuito immaginare che con essi Dante volesse intendere i Monti Iberici, che limitano a SW. la valle dell'Ebro, poichè resterebbero compresę nell'*oil* Aragona e Catalogna. Era questa una delle idee non meno originali del Prompt, sebbene egli li considerasse bravamente non come frontiera meridionale dell'*oil*, ma del *sì* castigliano!

(3) Cfr. A. Riese *Geographi latini minores*, Heilbronnae, 1877. Pauli Orosii *Histor. adversus paganos*, p. 65.

(4) Cfr. [Hieronimi Presbyteri] *Dimensuratio provinciarum*; Riese, *Op. cit.*, p. 13: « Hispania citerior finitur ab oriente saltu Pyrenaeo ». Ripetuto nella *Divisio Orbis terrarum* (p. 16).

(5) Riese, p. 98. Secondo Miller, *Die Ebstorfkarte*, 1900 (p. 15), lo scrittore è del sec. VII, sebbene utilizzi Orosio e altre fonti anteriori.

bonese. (Esplicitamente nella *Dimensuratio*: « Gallia Comata « finitur... *ab occidente* saltu Pyrenaeo;... Provincia Narbonensis « finitur *ab occidente* saltu Pyrenaeo ». RIESE, p. 16). In una breve descrizione della Gallia, che serve d'introduzione ad una cronaca del secolo X (1), è pure affermato: « Constat igitur « totius Galliae spatium ab oriente quidem Rheno, *ab occi-* « *dente Pyrenaeo*... cingi »: ciò che viene pure ripetuto nello EKKERARDI *Chron. universale* della prima metà del sec. XII, e dall'ANNALISTA SASSONE della stessa epoca (2). Non meno esplicite le rappresentazioni cartografiche, quali ad es., a cominciare dalle carte arabe, la *Tabula rotunda rogeriana* di Edrisi (1154), IBN SAID MAGREBINUS (1274) e ISMAEL ABULFEDA (1331), che offrono pure una penisola iberica di forma triangolare coi Pirenei diretti quasi da S. a N. (3). E lo stesso dicasi dei Mappamondi occidentali, i quali accentuano ancor più codesta orientazione: così nella carta del BEATO (uno dei tipi più diffusi nel M. Evo, costruite in varie epoche, ma riproducenti

---

(1) Cfr. PERTZ, *M. G. H.*, vol. III, p. 569. RICHERI, *Histor.*, libri IV.

(2) Cfr. PERTZ, *M. G. H.*, vol. VI, pp. 158, 553. Non mancano, a dir vero, gli scrittori che dànno ai Pirenei l'orientazione giusta, come Isidoro, Rabano Mauro, Onorio d'Autun e Vincenzo da Beauvais. Ma gli ultimi tre copiano semplicemente da Isidoro. Roggero Bacone non ha occasione di parlarne, perchè della Spagna e della Gallia non dice nulla « quia notae sunt » (*Operis maj.*, pars IV, p. 376, Oxford, 1900). Ma Alberto Magno doveva anch'esso considerarli come diretti da S. a N., poichè affermava nientemeno che « Pyre- « naeus Italiam ab Hispanis dividit » (*De natura locorum*, Tract. III, cap. 2°. — *Opera omnia*, Lugd. Batav., 1675, vol. V). È curioso che a codesta vicinanza della Spagna all'Italia alluda implicitamente anche Fazio degli Uberti:

> Passammo Narbo, che parte Narbona
> Dall'Italia, secondo ch'io udio.
>
> (*Ditt.* IV, 21).

E anche altrove, parlando della Provenza (*Ditt.*, IV, 31):

> Lo paese, la gente, e lor costumi
> Ad Italia somiglia, e per antico
> Di Roma amici trovo in più volumi.

(3) Cfr. F. LELEWELL, *Géographie du Moyen Age. Atlas*. Bruxelles, 1850.

secondo il Miller, I, 70, il Mappamondo del 776 d. C.) i *Pirenei montes* vanno da N. a S., piegando poi a SE., dove lasciano una breve strozzatura, di fronte alle Alpi, in cui scorre il Rodano (1); e parimenti trascorrono nella carta di Enrico da Magonza (1110), nella Cottoniana (2) (sec. XII) e, ancor più nettamente, nel Mappamondo del sec. X del Museo Britannico riprodotto nell'*Atlante* del Lelewell; nè in modo diverso appaiono in due documenti cartografici di tal genere, fra i più noti e studiati del M. Evo, che sono i più vicini a Dante: la carta di Ebstorf (1270) e il Mappamondo di Hereford (1276-1283) (3). Codesto tipo di rappresentazione dei Pirenei risale ad Orosio, del quale è noto l'influsso grandissimo, preponderante, esercitato sopra gli scrittori, i cosmografi e i disegnatori di Mappamondi del M. Evo (4). Che anche per Dante Orosio fosse uno

---

(1) Cfr. Miller, *Die ältesten Weltkarten*, I Heft, *Die Weltkarte des Beatus*.

(2) Cfr. Miller, *Op. cit.*, III Heft, *Die kleinere Weltkarten*.

(3) Cfr. Miller, *Op. cit.*, V Heft. Anche in carte che veramente non si dovrebbero neppure considerare come suscettibili di un riferimento alle idee, già così difettose, del tempo, perchè talmente informi e mostruose da doversi ritenere un puro prodotto della fantasia, traccie di codesta rappresentazione appaiono pur sempre evidenti; così in un ms. del sec. XI della Bibl. di Lipsia il nome *Francia* è a W. dei Pirenei; e in un'altra carta del *Commentario dell'Apocalisse* del Museo Britannico (sec. XII) il *Mons Perineus*, oltre ad essere situato a N. di Lisbona, forma, sebbene non abbia nessun nome, una catena che divide la Spagna dall'Italia (cfr. Santarem, *Essai sur l'Hist. de Cosmogr. et de la Cartographie pendant le M. Age*, Paris, 1852, vol. II, pp. 95, 111).

(4) Cfr. Santarem, *Op. cit.*, I, p. 6, e Miller, *Op. cit.*, VI (Schlussheft), *Die reconstruierte Karten*, p. 62. Il Miller spiega la grande diffusione della descrizione geografica di Orosio nel M. Evo, col fatto che essa si adattava meglio di ogni altra ad uso delle scuole per la sua forma concisa, chiara e ben determinata, e perchè i singoli paesi sono descritti secondo la loro posizione, e non già con aridi elenchi di nomi. Quasi tutti coloro che ebbero ad occuparsi nel M. Evo di geografia attinsero largamente da Orosio, e alcune carte, come il Mappamondo di Hereford e la Cottoniana, sono così conformi alla sua descrizione che si potrebbero dire da lui stesso disegnate. Ottone di Frisinga non ammetteva addirittura che si potesse ricorrere ad altri, e invitava chiunque volesse formarsi un'idea dei paesi e della loro posizione a leg-

degli autori di cui faceva maggior conto non è cosa nuova (1); e che le idee geografiche di Dante non dovessero allontanarsi da quelle offerteci dalle carte del tempo o anteriori, pure basantisi sopra la descrizione di Orosio, non dovrà apparirci strano o difficile da ammettersi (2); onde non si dovrebbe vedere perchè anche per esso i *Montes Aragoniae* non dovessero presentarsi in direzione da S. a N. anzichè da E. a W.

Quanto al *mare Anglicum*, questo non dovrebbe essere inteso nel senso ristretto che gli antichi davano al *Mare Britannicum*, corrispondente press'a poco alla Manica, col quale confinava la Belgica; ma, in senso assai più largo, doveva comprendere anche il *Sinus Aquitanicus*, o Golfo di Guascogna (3). E non deve

---

gere Orosio (Miller, p. 62). Anche ai tempi di Fazio doveva esser molto letto, se questo scrittore lo ricorda, solo, fra quelli che avevan descritto la Francia (IV, cap. 20).

(1) Nel *De vulg. Eloquentia*, II, 6, Dante spinge la sua ammirazione per Orosio sino a collocarlo fra coloro che « usi sunt altissimas prosas » con Livio, Plinio e Frontino. Dante, oltre all'aver attinto largamente da Orosio le sue cognizioni di storia antica, ha con questo scrittore anche in altri campi rapporti assai più numerosi di quanto non si sia creduto sin qui (cfr. Paget Toynbee, *Ricerche e note dantesche*, p. 15, in *Bibl. stor. crit. della Letteratura dantesca*, diretta da G. L. Passerini e P. Papa, Bologna, 1899).

(2) Ad es., l'ubicazione di Gerusalemme e il cono elevato su cui sorge inaccessibile il Paradiso terrestre, si direbbero tolti nè più nè meno dai Mappamondi del M. Evo; così il ricordo delle Colonne d'Ercole, la credenza nell'inabitabilità della zona intertropicale, ecc., e, in genere, le cognizioni sull'Africa e sull'Oriente corrispondono suppergiù a quello stato di cultura geografica che è proprio delle rappresentazioni cartografiche; le quali offrono un mondo rimasto pressochè immutato dai tempi di Orosio in poi.

(3) Cfr. Brietii *Parallela geographica*, Parisiis, 1648, l. IV, cap. 2°, e Riccioli *Geographiae et Hydrographiae reformatae* libri XIII, Bononiae, 1661, p. 13. Il Riccioli però limita il *mare britannicum* sino alla foce della Loira, cioè a tutta la costa della Bretagna. Si noti poi che per Orosio le « insulae britannicae ad prospectum Hispaniae sitae sunt » (cfr. la carta di Orosio ricostruita dal Miller). E di questo singolare avvicinamento si conserva traccia nelle carte occidentali e nelle arabe. Ad es., nella carta di Hereford i Pirenei si spingono sino quasi a toccar l'Inghilterra; nella carta di Enrico di Magonza la *Galicia* è appena separata da uno stretto dall'Inghilterra, il golfo di Guascogna è stretto e allungato: così pure nella *Cottoniana*, in cui

apparirci improbabile che Dante sostituisse qui il termine *Anglico* — meglio corrispondente, del resto, a designare in senso moderno il mare che bagna il paese degli *Angli* — riferendosi al dominio che, ancora a tempo suo, gli Inglesi esercitavano largamente sulle coste occidentali della Francia (1).

l'estremità NW. della Spagna finisce più a N. della Bretagna. Nella carta araba di Ibn Said Magrebinus, già ricordata, le isole britanniche si stendono fra la Bretagna e il C. Finisterre, in modo da chiudere addirittura l'attuale golfo di Guascogna. Del resto, l'*oceanus britannicus* di Pomponio Mela comprende già anche il Golfo di Guascogna; nella *Sphaera Julii Onorii* (sec. V?) riprodotta dal Miller (*Reconstruierte Karten,* VI Heft), e anche presso l'Anonimo Ravennate, esso bagna le coste occidentali della Spagna. Anche in uno dei Mappamondi del Beato, quello detto di S. Severo, sec. XII, l'*Oceanus britannicus* è situato dinanzi alla Gironda (Miller, *Die Weltkarte des Beatus*).

(1) Non mi dissimulo che a far terminare la lingua d'*oil* ai Pirenei, si opporrà facilmente l'osservazione (che ricorre già nel Prompt, *Op. cit.*, p. 20) che fra di essa e i Pirenei si estende ancora una striscia abbastanza larga che è di dominio dell'*oc*. È un fatto però che nel M. Evo il guascone veniva considerato come qualche cosa di diverso dal provenzale; onde non dovrebbe apparirci inverosimile che anche Dante lo staccasse da questo dialetto e lo considerasse un po' all'ingrosso, sia pure erroneamente, affine all'*oil*. Del resto è noto che quel gruppo di dialetti che sono compresi fra i Pirenei e la Garonna, ossia della Guascogna, presentano ancor oggi particolarità così distinte, che alcuni fra i più dotti romanisti, come lo Chabaneau e il Luchaire, inclinano a considerarlo come una lingua separata (A. Restori, *Letteratura provenzale,* Milano, 1895, p. 19). Ma è più probabile che la spiegazione sia un'altra. Per Orosio non è solo la Narbonese a confinare *ab occidente* con la Spagna, ma anche l'Aquitania *ab occasu Hispanias habet* (Riese, *Op. cit.*, p. 64). Ma se la Narbonese, che in sostanza si riduce per Dante alla Provenza, si estende anche per lui, come per Orosio, *ab euro et meridie* dell'Aquitania stessa, ne viene che questa regione, comprendente già in parte, verso settentrione, la lingua d'*oil,* doveva presentarglisi come confinante per un tratto con i *Montes Aragoniae,* che nelle rappresentazioni cartografiche oltre ad esser diretti, come s'è visto, da S. a N., erano anche enormemente estesi verso N., in modo da oltrepassare d'assai la latitudine di Bordeaux. La Provenza figurava a S., non a E. delle terre fra Garonna e Pirenei: in altri termini tutta la regione fra Pirenei e Alpi doveva esser vista come estesa da S. a N., e perciò la parte più meridionale dell'*oil* poteva giungere anche essa ad avere il suo limite occidentale con un tratto dei Pirenei oltrecchè con il mare *anglico*.

Può apparire strano che Dante abbia fornito dei limiti completi per la sola lingua d'*oil*; ma è evidente che i confini di questa servono poi a completare quelli delle altre due. Dante non ha qui nessuna ragione per attenersi all'ordine che si sarebbe potuto esigere in una descrizione geografica, come quelle di Orosio, d'Isidoro o dei trattatisti medievali: egli avrebbe dovuto ripetersi; e ciò avrebbe nuociuto, non dico alla chiarezza, ma all'economia del capitolo in questione. Perchè una sistemazione siffatta, che avrebbe avuto tutto l'aspetto di uno schema adatto al più ad un trattato scolastico, sarebbe riuscita d'impaccio, rimpicciolendo e spezzando anche quel tracciato a grandi linee ch'è proprio del capitolo stesso.

Questo, credo, dobbiamo tenere presente; e soprattutto dobbiamo riferirci alla Geografia del tempo, senza sforzarci inutilmente a voler trovare un accordo più con le idee nostre che con quelle dei contemporanei. Solo così si vedranno le cose dal punto giusto, e non ci sarà difficile giungere alla conclusione che Dante non solo ha assegnato confini completi a ciascun gruppo, ma ha determinato confini approssimativamente esatti per ciascuno. Così per la lingua d'*oc* — salvo, s'intende, l'averla un po' troppo all'ingrosso estesa a tutta la penisola iberica, senza neppure tener conto degli Arabi — (1), egli sa che la Spagna è di forma *trigona*, circondata dal mare (di cui ritiene superfluo far cenno, come per l'Italia), e per la parte di terra lascierà che il lettore completi il confine orientale con i *montes Aragoniae* che servono di confine occidentale alla lingua d'*oil* (2); per il resto, dirà che l'*oc* giunge sino ai *fines Ja-*

(1) I quali per altro al tempo suo erano già ridotti press'a poco all'angolo SE. della penisola. È strano poi il fatto che pochissimi fra gli scrittori medievali ricordano gli Arabi della Spagna; ad es., Dante stesso, se non mi inganno, e Fazio non ne fanno mai menzione.

(2) All'incirca i limiti di Fazio degli Uberti (*Ditt.*, IV, 27):

Confina da levante con le rive
Della Narbona, e *Pireneo la serra*
Da quella parte che il Gallico vive.
Dall'altre due lo mar gira la terra.

nuensium e farà giungere i *Provinciales* sino ad una linea che in continuazione della *devexio Apennini* segna il limite meridionale dell'*oil*. Le sue idee sui confini di questa lingua corrispondono a quelle sull'estensione della Gallia da Orosio in poi; salvo che Dante non aveva nessuna ragione di continuare a distinguere Belgica, Lugdunense, Aquitanica, come fanno, seguendo Orosio e Isidoro, i cronisti e gli altri scrittori medievali, perchè trattandosi di lingue egli non può stabilire come limiti fiumi o altre linee geografiche che non siano mari o catene di montagne o popoli: così quelli che dicono *oil* avranno ad oriente, non più il Reno, ma gli Alemanni, e così pure a settentrione (Fiamminghi); a occidente i Pirenei e il mare Anglico; a mezzogiorno *quoque Provinciales* (cioè *ancora* quei Provenzali che formano il limite occidentale del *sì*) e la *devexio Apennini*, che, secondo mi propongo dimostrare, non può esser altro che il declivio delle Alpi Pennine e delle Leponzie (1). E il territorio del *sì* rimarrebbe limitato: 1) a W. dai *fines Januensium* (è superfluo che soggiunga poi dal mare; 2) a E. dal *Promuntorium qua sinus Adriatici maris incipit*, ossia dal Capo d'Otranto (e anche qui è inutile che soggiunga dall'Ionio e dall'Adriatico); 3) a N. dalla *devexio Apennini*; 4) a S. dalla Sicilia.

In sostanza, noi dovremmo arrivare a questa conclusione, che è la più logica e naturale, partendo semplicemente dal punto

---

(1) Press'a poco i limiti che alla Gallia assegnava Alberto Magno. Questi parla, è vero, di *Gallia Belgica*, ma questa era già considerata allora come sostanzialmente la Francia (cfr. la *Carta di Ranulfo*, 1ª metà del sec. XIV, in Miller, *Op. cit.*, III, p. 99: « Sed Francia proprie vocatur Belgica Gallia »): « Gallia Belgica ab oriente habet limitem flumen Rheni et Germaniam, ab « Euro Alpes Appennitias (*sic*), a meridie provinciam Narbonensem, ab oc- « casu Oceanum *Britannicum* et insulam quae nunc Anglia vocatur » (cfr. Alberti Magni *Opera omnia*, Lugd. Batav., 1651, vol. V: *De natura locorum*, Tract. III, c. 2°). Così all'incirca anche Fazio degli Uberti (*Ditt.*, l. IV, cap. XVII):

> Tra l'Oceano e 'l giogo d'*Appennino*
> Rodano e Reno e Pireno si serra
> La Francia tutta, e così la confino.

di vista che, vivendo ai tempi di Dante e disponendo delle fonti geografiche ch'egli poteva utilizzare, noi stessi non avremmo potuto vedere le cose in modo diverso: questo, secondo me, è anche il sistema migliore per giungere senza sforzo alla soluzione dei punti difficili o controversi. Ora, stabilito che, secondo le idee del tempo, i Pirenei e il Mare Anglico dovevano anche per Dante formare il confine occidentale dell'*oil*, resterebbero così fissati nelle linee generali i limiti dell'*oil* e dell'*oc*; rimane controverso il punto relativo al confine meridionale dell'*oil*, cioè la *devexio Apennini*, che costituisce implicitamente il confine settentrionale del *sì* (1).

---

(1) Veramente, per qualche commentatore, anche fra i più recenti, non deve esser riuscito troppo chiaro anche il *Promuntorium qua sinus Adriatici maris incipit*, perchè, pur sapendosi che v'è stato chi l'ha riferito a tutt'altra cosa che al c. d'Otranto, si è preferito... che a identificarlo pensasse il lettore. — Il Giuliani (*Op. cit.*, p. 106), avendo attribuito al Trissino la lezione *Sicilia*, invece di *Siciliam* (che è secondo il Rajna, l. cit., *n.* 3 la forma indubbiamente da seguire), non ha visto che la Sicilia doveva costituire il limite meridionale, e ha interpretato così: « sino a quel Promontorio, dal « quale (in direzione contraria) comincia il seno del mare Adriatico e [co- « mincia] la Sicilia ». L'interpretazione può, è vero, apparire giustificata dal fatto che realmente gli scrittori medievali non furono sempre d'accordo nel definire i limiti dell'Adriatico e dell'Ionio. Così Orosio dice che la Sicilia « ab oriente cingitur mari Adriatico » (Riese, *Op. cit.*, p. 69; e così pure Etico, p. 102). Altri invece, come Isidoro (VII, 16), chiamano l'Adriatico una parte dell'Ionio, e Procopio (*Guerra Gotica*, in *Fonti per la St. d'Italia*, I, 117) chiama addirittura Ionio un golfo dell'Adriatico che fa giungere sino a Ravenna. Comunque sia, il Giuliani considera il *Promuntorium* in questione il c. Cene o Coda di Volpe in Calabria, di fronte al Peloro. Ma ognuno vede quanto sia assurda questa identificazione: non solo Dante avrebbe lasciato di far cenno del limite meridionale, ma, se avesse inteso fissar qui il limite orientale, egli avrebbe lasciato fuori tutta quella parte d'Italia che si trova a E. del c. Coda di Volpe! Invece, è vero che i due termini si invasero a vicenda, ma l'opinione che doveva prevalere al tempo di Dante era che l'Adriatico corrispondesse ai limiti attuali: così il Boccaccio alle voci *Adriaticus sinus* e *Venetum mare* (*De montium, ecc. et marium nominibus*) e Fazio degli Uberti *passim*; e Riccobaldo da Ferrara dà esplicitamente come confine della Sicilia a oriente il mar Ionio (cfr. *De partibus Italiae sec. scripta auctorum*, in Muratori, *R. I. SS.*, IX, p. 187). E del resto è chiaro, dal cap. X del *De v. Eloquentia* che per Dante stesso l'Adriatico è il mare che è alla sinistra

II.

Dal Trissino in giù questa espressione è stata resa per solito con: *flessione dell'Appennino* (1), o *declivio dell'Appennino* (2). L'assurdità di considerare l'Appennino, inteso in senso proprio, come limite meridionale dell'*oil* non è stata rilevata dalla maggior parte dei commentatori. *Flessione*, cioè il tratto dove l'Appennino cambia direzione e dove si possono far cominciare le Alpi, non rappresenta, a rigore, una linea ma un punto; chè se anche si intenda la *devexio* in senso di declivio, di declivio dell'Appennino settentrionale sino al termine più occidentale a cui si può far giungere questa catena, mettiamo pure al Col di Tenda, ognuno vede che la valle del Po verrebbe semplicemente ad essere compresa nella lingua d'*oil*, mentre la Lombardia, che comprendeva anche il Piemonte (3), è posta anche

dell'Appennino, il quale forma da questa parte il « grundatorium laevum quod « in Adriaticum cadit ». Ma una volta accertata la lezione *Siciliam*, non pare che vi debba essere neppur luogo a discutere: il c. d'Otranto è il punto estremo a oriente, contrapposto ai *fines Januensium*; come la Sicilia, che nelle carte del tempo si vede assai spostata verso S., è il termine estremo a S. di fronte alla *devexio Apennini* che deve intendersi come limite settentrionale. — Non credo sia il caso di dedicare neppure un rigo alla discussione di una ipotesi recentemente emessa, secondo la quale il *Promuntorium* dovrebbe essere nè più nè meno che il c. Promontore dell'Istria (cfr. G. Andriani, *Il confine dell'Italia sul Quarnaro secondo Dante*, in *Bollett. della R. Soc. geogr. italiana*, fasc. 7-10, 1920, p. 214).

(1) Cfr. Fraticelli, *Op. cit.*, p. 31, e Torri, *Della Lingua volgare di Dante Alighieri, libri due. Trad. di latino da G. G. Trissino, per cura di* Alessandro Torri, Livorno, 1890, p. 35 (vol. IV dell'op. *Delle prose e poesie liriche di D. A.*).

(2) Passerini, *Op. cit.*, p. 33. — Al Giuliani poi non deve neppure essere venuto in mente che possa trattarsi d'altro, perchè nel *Commento* egli non si ferma su questo punto.

(3) Cfr. *Guerrino il Meschino*: « ... giunse in Lombardia di Piemonte » (Novara, 1849, cap. CLX, p. 265); G. Villani, « Piemonte di Lombardia »

essa — e come avrebbe potuto essere diversamente? — (cap. X del l. I) fra gl'Italici dal lato sinistro dell'Appennino, che Dante considera come linea di displuvio fra il Tirreno e l'Adriatico. Il Rajna fu dei primi a riconoscere tutta l'assurdità di siffatta interpretazione, e, dopo aver esaminato con la consueta coscienziosità la questione, escluse potesse trattarsi di un Appennino così concepito (1). Ma, a mio modo di vedere, anche la conclusione alla quale egli giunge, che cioè Dante ha voluto intendere il declivio delle Alpi Marittime, se si avvicina ad una soluzione meno difficile ad essere accettata, non può considerarsi a pieno soddisfacente. Il Rajna osserva anzitutto che Dante deve qui aver avuto presente un passo di Lucano (l. II, vv. 394 e sgg.), dove descrivendosi l'Appennino quale linea di displuvio d'Italia, così se ne rappresenta l'ultimo tratto settentrionale e occidentale:

> Longior educto qua surgit in aera dorso,
> Gallica rura videt *devexasque* despicit Alpes (2).
> (vv. 427-28)

È vero — non poteva mancare di osservare il Rajna — che il termine *devexus* essendo qui applicato alle Alpi e non all'Appennino, si può esser tratti a dubitare che nel *De vulg. Eloquentia* sia da leggere *Penini* = Alpi Pennine, il declivio delle

(Cfr. V. Bellio, *Le cognizioni geogr. di G. Villani*, in *Mem. della Società geogr. italiana*, vol. X, 1903, p. 83). — Dante stesso poi accenna al *vulgare*, sia pure *turpissimum*, di Alessandria e di Torino nel cap. XV.

(1) *Op. cit.*, p. 36. Anche il Prompt, a dir vero (pp. 20 sgg.), aveva sostenuto l'assurdità di codesta interpretazione, e poneva anch'esso la *devexio* nelle Alpi Marittime.

(2) Veramente l'unica cosa di cui possiamo esser sicuri, è che Dante abbia avuto presente Lucano nel cap. X, là dove D. parla della funzione dell'Appennino rispetto alle acque che vanno ai due mari, poichè D. stesso lo cita. Ma quanto alla *devexio*, l'espressione ricorre molto prima, nel cap. VIII; e non è assolutamente necessario pensare che debba esser stata tratta da un aggettivo (del resto abbastanza comune) che nel poeta latino è adoprato in senso diverso. Poichè Dante adopra la parola in senso di *declivio, versante*, e Lucano vuol dire che l'Appennino riceve le *piegate*, le *convesse* Alpi (Al Rajna è parso più opportuno accogliere *despicit* anzichè *excipit*).

quali poteva servire molto bene come uno dei confini meridionali della lingua d'*oil*; e il Rajna cita in appoggio la definizione di Orosio (I, 63): « Gallia Belgica habet... limitem ab euro *Alpes* « *Poeninas* ». Ma ecco, prosegue il R., nascere il dubbio che *Apenninus* possa essere inteso in tal senso, poichè Isidoro chiama *Alpes Poeninae* l'Appennino (1). L'Appennino, sempre secondo il R., era di certo esteso da Lucano sino al Monviso, poichè ne fa nascere il Po; « lo confermano i due versi alle- « gati sopra, che solo dalla sublimità di quella vetta ricevono « una spiegazione ». E che fino là almeno anche Dante protragga la catena, risulta da *Inf.* XVI, 94-96, dove si parla dell'Acquacheta, corso superiore del Montone:

> Come quel fiume che ha proprio cammino
> Prima da Monte Veso inver levante
> Dalla sinistra costa d'Appennino (2).

---

(1) Cfr. S. Isidori Hispalensis *Opera omnia*; *Ethym.*. l. XIV, cap. 8° (Migne, *Patrol. Latina*, Tomo LXXXII): « Apeninus mons apelatus, quasi « Alpes Poeninae, quia Hannibal veniens ad Italiam easdem Alpes aperuit... « Et inde loca ipsa quae rupit Poeninae Alpes vocantur » (Più esplicitamente ancora — sempre però da Isidoro — P. Diacono (l. II, c. 18): « Apenninae « Alpes per mediam Italiam pergentes, Tusciam ab Aemilia Umbriamque a « Flaminia dividunt »). Ma si può osservare sin d'ora che Isidoro era ben lungi dall'applicare al solo Appennino questo termine, poichè egli chiama *Alpes Apenninae* o *Poeninae* anche le Alpi che dividono l'Italia dalla Pannonia (l. XIV, cap. 16). Poi, perchè Dante avrebbe qui subìto l'influenza di Isidoro anzichè di Orosio? Appare invece più probabile ch'egli siasi attenuto ad Orosio, come si può dedurre dal fatto che lo segue nella orientazione dei *Montes Aragoniae*.

(2) Ma Dante, come fra poco vedremo, doveva al pari degli altri scrittori medievali intendere per *Appennino* assai più di codesto tratto prolungato sino al Monviso: il termine si estendeva, anche al di là del Monviso, per lo meno a tutta la catena alpina da cui scendono gli affluenti di sinistra del Po. In via subordinata poi si potrebbe osservare che v'è forse qualcosa da dire ancora sulla questione se effettivamente il Montone fosse, ai tempi di Dante, il primo fiume che si gettasse con corso indipendente nell'Adriatico dopo il Po: guai, ad es., a fidarci della Geografia degli antichi commentatori! Basti dire che Iacopo della Lana fa nascere il Montone dall'Appennino fra Parma e Lucca. Tuttavia ritengo che questa sia sempre la lezione da preferirsi,

Sicchè al Rajna pare di poter concludere che la *devexio*, ossia il versante gallico di quest'ultimo tratto, e le sue propaggini possono ottimamente essere concepite da Dante, fornito solo di cognizioni approssimative, come un limite meridionale del linguaggio sopraddetto. E all'ipotesi dovrebbe aggiunger valore il *gallica rura videt* di Lucano, che il Rajna non ammette possa esser riferito alla Cisalpina, bensì alla Gallia Transalpina.

Ma ad accogliere la tesi del Rajna, che cioè la *devexio* delle Alpi Marittime possa considerarsi come uno dei confini meridionali dell'*oil*, ci è pur sempre d'ostacolo suppergiù la stessa difficoltà: questa sezione di Alpi — e basta per convincersene guardare una carta — sia pure con le sue propaggini, e magari prolungata con le Cozie sino al Monviso, poteva tutt'al più costituire un limite orientale per la lingua d'*oc*. Anzi le *propaggini*, che noi dovremmo oggi considerare come Alpi di Provenza e, in parte, del Delfinato, sono un territorio della lingua d'*oc*. Ma, posto anche che codeste *propaggini* (non certo la catena, che per la sua direzione non può costituire un limite meridionale) segnino molto all'ingrosso il confine fra l'*oil* e l'*oc*, esse restano sempre esterne rispetto all'Italia: e allora come potremmo farle servire da confine settentrionale per la lingua del *sì*? O dovremo noi ammettere che Dante abbia trascurato di indicare, per l'appunto per la lingua del *sì*, uno dei termini? Si osservi infine che Dante avrebbe poi indicato col nome di Appennino in senso proprio precisamente quel tratto di catena alpina che Orosio e qualche altro scrittore, pur chiamando *Alpes Poeninae* o *Apenninae* tutto il resto delle Alpi, distinguono col nome di *Alpes Cottiae*.

---

poichè quella proposta e accettata da qualche commentatore recente di un *Monte Visi* dal quale uscirebbe una fonte dell'Acquacheta, mi sembra meno probabile: anzitutto perchè avrebbe dovuto esser ricordata da qualche commento antico, poi perchè anche *proprio* cambierebbe significato e così pure *prima*; e se il senso dovesse essere, che il *suo corso è dapprima verso levante* dovremmo logicamente aspettarci un accenno ad un mutamento di direzione.

Se non m'inganno, si è voluto dar troppo peso a codesto ravvicinamento di Dante a Lucano: che Dante abbia presente il passo della *Farsaglia* per ciò che riguarda la linea di displuvio dell'Appennino è logico e naturale, poichè si tratta di un fenomeno fisico che doveva ad entrambi, come per qualunque altro, presentarsi nello stesso modo (1). Ma qui Dante parla di lingue parlate al tempo suo, e non riesce tanto facile ammettere che pensasse a Lucano. E nemmeno deve apparirci troppo sicuro, che dai due versi citati del poeta latino debba necessariamente risultare il concetto di un tratto di catena così notevole per la sua altezza da dover comprendere il Monviso (2): il *qua* viene subito dopo che il poeta ha nominato Luni, e la caratteristica dell'Appennino, da questo punto procedendo verso W., è quella di essere più *sottile* (per questo forse può apparire anche più alto) che negli altri tratti, e di cambiar poi direzione; onde mi sembra più semplice e più conforme al vero l'interpretazione data dall'Ussani (3). E quanto ai *Gallica rura* che, corrispon-

---

(1) Si direbbe poi persino che nella distinzione delle regioni a destra e sinistra dell'Appennino quali ricorrono nel *De vulg. Eloquentia,* più che Lucano (il quale nomina solo dei fiumi) Dante abbia avuto presente un passo di Pomponio Mela: « ... sinistra parte Carni et Veneti colunt Togatam Gal-« liam: tum Italici populi, Picentes, Frentani, Dauni, Apuli, Cal-« labri, Sallentini. Ad dextram sunt sub Alpibus Ligures, sub Apennino Etruria; post « Latium, Volsci, Campania, et super Lucaniam Brutii » (l. II, cap. IV).

(2) Gli antichi, in genere, avevano idee relative circa all'altezza dei monti, e dell'Appennino stesso avevano un'idea esagerata. Lo stesso Lucano (II, 396-398) afferma:

> Umbrosis mediam qua collibus Apenninus
> Erigit Italiam; nulloque a vertice tellus
> Altius intumuit, propiusque accessit Olympo.

E Silio Italico (II, 313-314):

> Subsident Alpes! subsidet mole nivali
> Alpibus aequatum attollens caput Apenninus!

(3) Cfr. *Il Poema di* M. Anneo Lucano, trad. da V. Ussani, fasc. II, l. 2°, p. 64:

> Dove sottile più co 'l sollevato
> Dorso a l'aere si leva, i campi vede di Gallia
> E le arcuate Alpi riceve.

dendo alla Gallia Transalpina, dovrebbero secondo il Rajna stare in appoggio del riferimento dantesco alle Alpi Marittime, non si vede perchè anche per Lucano non potrebbero corrispondere alla Gallia Cisalpina a N. dell'Appennino; anche altrove, parlandosi del Rubicone, Lucano dice di questo fiume:

. . . . . et gallica certus
Limes ab Ausoniis disterminat arva colonis.
(I, 215-16).

È vero che quando Cesare passò il Rubicone la Gallia Cisalpina non era ancora Italia, e che invece quando Lucano scriveva era entrata a far parte dell'Italia: ma che un poeta badasse a simile distinzione d'ordine cronologico ci pare poco probabile, tanto più che l'uso avrà continuato in tale occasione a servir di norma per qualche tempo (1), a non tener conto che effettivamente la popolazione avrà dovuto conservarsi in prevalenza gallica. Sicchè non dovrebbe apparire troppo facilmente ammissibile che Dante, per dover tener presente Lucano,

---

(1) Secondo il Jung il nome Italia si estese effettivamente sino alle Alpi in senso geografico solo dopo il 2° secolo, e in senso politico dopo il 1° secolo (cfr. JULIUS JUNG, *Grundr. der Geogr. v. Italien,* München, 1897, p. 58). — Ritengo quasi superfluo insistere poi sull'osservazione che mentre per Lucano la parola *devexus* corrisponde (con un senso non troppo usato) ad *arcuato, convesso* in senso orizzontale, la *devexio* di Dante non può stare che nel senso di *declive, inclinato* in senso verticale, *quasi deorsum rectus,* secondo l'uso in cui comunemente viene adoprato il termine in questione, e di cui si hanno molti esempi presso gli scrittori che trattano del terreno coltivato. Anche ammettendosi che per *flessione* in questo caso possa intendersi il tratto in cui Alpi e Appennino incontrandosi formano una curva, ne verrebbe sempre fuori una linea di confine poco appropriata, mentre è assai meglio determinato un confine, sia pure approssimativo, formato dal declivio verso la valle padana. Che l'influsso delle lingue contermini si facesse sentire sulla lingua del *sì* nelle regioni del versante italiano delle Alpi, si può dedurre da ciò che Dante osserva nel cap. 15° del l. I: « dicimus Tridentum atque Taurinum, « nec non Alexandriam civitates, metis Italiae in tantum sedere propinquas, « quod puras nequeunt habere loquelas; ita quod, si sicut turpissimum habent « vulgare haberent pulcherrimum, *propter aliorum commistionem* esse vere « Latinum negaremus ».

s'inducesse ad assegnare alla lingua d'*oil* come confine meridionale quello che invece avrebbe potuto costituire il limite orientale della lingua d'*oc* verso la lingua del *sì*.

Non ci rimane che ricorrere all'ipotesi più semplice e naturale d'una *devexio Apennini* corrispondente suppergiù al declivio delle *Alpi Pennine*; le quali soltanto, sia agli occhi di Dante come ai nostri, potevano senza deviazioni notevoli costituire in continuazione dei *Provinciales* del N. l'estremità orientale della linea da cui *loquentes oil claudantur* (1).

III.

In genere i commentatori moderni, allorchè parlano di Alpi e di Appennini ben difficilmente riescono a liberarsi dalla tendenza di voler applicare, sia nella denominazione sia nelle suddivisioni delle due catene, gli stessi criteri che suppergiù si seguono oggi; mentre, toltane l'antichità classica, forse non vi fu mai, prima della riforma della cartografia nel Cinquecento, neppure una differenza netta fra i due termini. Nel Medio Evo Alpi e Appennini furono quasi sempre confusi tra loro, in modo non solo da dar luogo a spostamenti curiosi, ma da essere promiscuamente adoperati l'uno per l'altro. Intanto la parola *Alpes*

---

(1) Mi guarderò bene dall'accennare, anche di sfuggita, alle varie opinioni — divergenti, del resto, più che altro nei particolari — sopra i limiti della lingua d'*oc*. Mi permetterò solo di riferire ciò che dice in proposito uno degli scrittori più recenti (Joseph Anglade, *Les Troubadours*, Paris, 1908, pp. 5 e sgg.), secondo il quale questi limiti non sembrano aver cambiato dopo il M. Evo. La linea che divide le due lingue parte dalla destra della Garonna alla sua confluenza con la Dordogna, risale al N. lasciando Angoulême e oltrepassando Limoges, Guéret e Montluçon; discende in seguito verso Lione per Roanne e St.-Étienne, sin sotto Grenoble. Una parte del Delfinato e la Franca Contea sino a Montbéliard, e i dialetti romanzi della Svizzera formano quel gruppo linguistico che l'Ascoli chiama *franco-provenzale*. Discendendo verso il Mediterraneo la frontiera linguistica si confonde con la politica, salvo nella Valle d'Aosta che appartiene al franco-provenzale, e qualche villaggio italiano di lingua d'*oc*.

— che, del resto, sin dall'antichità era diffusa in territori linguistici italici (1), celtici, iberici, liguri (2) — ebbe un'estensione tale, da farci credere ch'essa servisse solo genericamente per indicare montagne elevate: così nel *Mappamondo di Torino* (sec. XII, copia di un tipo formatosi nel sec. VIII) con essa si designano le montagne dell'Africa settentrionale; e già dall'An. Ravennate sono ricordate le *Alpes Northomanorum* (di Norvegia) (3). Parimente, senza parlare delle *Alpes Transilvaniae*, *Bastarnicae*, ecc., troviamo ricordate le *Ammiales Alpes* (M. Amiata) (4), le *Alpes Hispaniae* (M. Iberici) (5), le *Alpes Jurenses* (Giura) (6), le Alpi di *Samaria* (Sarmazia = genericamente i monti a N. del Danubio) (7). Più frequentemente la denominazione è applicata ai Pirenei, a cominciare da Venanzio Fortunato (8) (fine sec. VI) per giungere ai romanzi di Andrea da Barberino (9). Lo stesso Benvenuto da Imola ci conferma che il termine *Alpes* era esteso in diverse parti del Mondo (10).

---

(1) Lo stesso Lucano chiama *Alpes* i monti dalle cui nevi sciolte si gonfia il Rubicone (I, 219).

(2) Cfr. Nissen, *Italische Landeskunde*, I, 141.

(3) Rav. Anonimi *Cosmographia et* Guidonis *Geographica*, ed. Pinder et Parthey, Berolini, 1860, p. 28.

(4) Cfr. *Vita S. Meginrati*, Pertz, *M. G. H.*, p. 187 del vol. XV.

(5) Pertz, *Legum*, Tom. II, p. 568.

(6) Cfr. *Ex Epitaphio et miraculis Odilonis Abbatis*. Pertz, *M. G. H.*, XV², p. 818.

(7) Cfr. *Ajolfo del Barbicone*, per cura di Leone del Prete, Bologna, 1864, vol. I, c. 53.

(8) Cfr. Ven. Fortunati *Carminum* l. X, l. VI, 1°, 113. Cfr. anche *Pyrenei Alpes*, in Hugonis *Chron.* (sec. XI), Pertz, *M. G. H.*, VIII, p. 306.

(9) Cfr. *Alpi di Pirene, Nerb.*, II, 25; *Alpi Pirenee*, ib., 11; *Alpi Perine, Nerb.*, VI, 7; *Alpi Pirenee, Ajolfo* CCCII e CCCIII. E l'uso si conserva anche nel sec. XV: ad es. nel *De Bello norico* di Riccardo Bartolini i Pirenei sono detti *Pyrenaeae Alpes* (cfr. Ricc. Bartholini Perusini *De Bello norico*, p. 1515, in *Veterum scriptorum qui Caesarum et Imperatorum Germanicorum res per aliquot saecula gestas literis mandarunt*, Francofurti, 1583).

(10) Benvenuti de Rambaldis de Imola *Comentum super Dantis Ald. Comoedian*, Firenze, 1883, *Purg.*, XVII, 1.

Non dovremo perciò stupirci di vedere spessissimo così chiamato l'Appennino (1): così il termine *Alpes* è applicato due volte all'Appennino romagnolo in un diploma di Federico II del 1220, riguardante l'arcivescovo di Ravenna (2); *Alpe degli Ubaldini* è detto l'Appennino di Fiorenzuola nella Cronaca di Dino Compagni (3). Frequente ne è l'uso in G. Villani: *Alpe di Bologna*, I, 32; *Alpe Apennine*, I, 30; *Alpi* per l'Appennino di Mugello, VIII, 54; *Alpi di Apennino* per Appennino Toscano, I, 43; *Alpi di S. Pellegrino* fra Lucca e Modena, VI, 58 (4). Riccobaldo da Ferrara ricorda nell'Umbria le « *Alpes* quibus « adiacet Picenum », e le *Alpes* che servono di confine alla Flaminia, nonchè le *Alpes Apenninae* che stanno fra l'Emilia e la Tuscia (5). Così Fra Salimbene (1221-1288?) parla di « Plebis « de Treblo, quae in Alpibus est » (P. di Trebio nel Frignano) (6), di un « Lacus Alverne in provincia Tuscie, in episcopatu are- « tino in Alpibus », e di un luogo « in Alpibus prope Pontem « Tremulum » (7). Nell'*Itinerarium* da Londra all'Apulia (1225)

(1) Dante stesso, che per lo più adopra *Alpe* in senso generico, sempre al singolare, intende forse l'Appennino nel luogo sopra cit. Dice Benvenuto: « Nota quod licet Alpes sint diversae in diversis partibus mundi, tamen forte « poeta noster loquitur de *Alpe Apennini*, et de ea parte quae est inter Bo- « noniam et Florentiam ».

(2) Cfr. Winkellmann, *Acta Imperii inedita saec. XIII*, p. 162.

(3) *R. I. SS.* Nuova edizione sotto la direzione di V. Fiorini e G. Carducci, Tom. IX, Parte II, p. 149. E nel « Liber de gestis in civitate Medio- « lani » di Stefano da Vicomercate (2ª metà del sec. XIII) vien detto *Alpes* l'Appennino Toscano (cfr. *Op. cit.*, Tom. IX, Parte I, p. 29).

(4) Cfr. Bellio, *Op. cit.*, p. 11.

(5) Cfr. *De partibus Italiae sec. scripta auctorum*, in Muratori, *R. I. SS.*, IX, p. 187.

(6) *Mon. Germ. Historica* (Hannoverae et Lipsiae, edidit Oswaldus Holder) *Scriptorum*, XXXIII, p. 440.

(7) *Ib.*, 596 e 985. Anche presso un contemporaneo di Fra Salimbene (*Milioli notarii regini liber de temporibus. Op. cit.*, XXXI, p. 431) sono detti *Alpes* i monti parmensi. A cominciare da P. Diacono è poi frequente l'uso di *Alpes* o *mons Bardonis* per indicare la Cisa. Anzi Ottone di Frisinga dice che al tempo suo era così chiamato l'Appennino (Pertz, *M. G. H.*, XX, p. 396).

è detto *Alpes Bolon* l'Appennino bolognese (1); anche Andrea da Barberino: « dopo Piacenza passò l'Alpi e giunse a Pistoia » (2); e Fazio degli Uberti (l. III, cap. 2°) « movendo per Romagna i « piei » verso Ferrara:

> Al piè dell'*Alpi* udimmo ch'era un bagno
> Cinto di muro e pietre fitte in esso,
> Che fa di notte altrui buono sparagno (3).

Ma, per quanto possa apparirci strana la cosa, non troviamo quasi mai il termine *Alpi* adoprato da solo per designare in senso proprio la catena alpina: quasi sempre, allorchè devono indicare questa catena, le *Alpes* sono accompagnate dalla voce *Appennino*. Già si è visto con quale consenso gli scrittori, da Orosio in giù, dànno come confine di SE. alla Gallia le *Alpes Poeninae* o *Apenninae*: ma sin qui nulla che debba richiamare in modo speciale la nostra attenzione, perchè esse corrispondevano, tratto più tratto meno, alle attuali Alpi Pennine. Quello che c'interessa è invece il fatto che assai presto il nome passò alla sezione orientale, per estendersi poi indifferentemente all'intera catena (4). (Già Tolomeo (II, 12 e III, 1°) chiama *Poenae* le Alpi che dividono l'Italia dalla Rezia, fra le Retiche

---

(1) Cfr. Miller, *Op. cit.*, III Heft, p. 88.

(2) Cfr. *Guerino il Meschino*, ed. cit., cap. CXXXIX.

(3) È nota del resto la persistenza della voce *Alpi* applicata ancor oggi a tratti dell'Appennino: Alpi Apuane, Alpe di Succiso, Alpe di Catenaia, Alpe della Luna, ecc.

(4) Per chi si stupisca di ciò, si può ricordare un fatto assai più curioso, che per ora, ch'io sappia, non ha ancora avuto una spiegazione: negli scrittori tedeschi del Medio-Evo le Alpi sono spesso chiamate *Pirenei*. Ottone di Frisinga, ad es., non le chiama con altro nome. L'Italia settentrionale ha « a « septentrione Pyrenees Alpes » (cfr. *Gesta Frid. Imp.*, l. II, p. 396, Pertz, *M. G. H.*, XX); Milano sta tra il Po e il *Pyrenaeum* (ib.); Ticino e Adda nascono dal *Pyrenaeum* (p. 397). Così Enrico V « per montem Jovis « *Pyrenaeum* transiit » (p. 354), e Corrado passa pure il *Pyrenaeum* « per « iugum montis Septimi, qua Rhenus et Aenus fluvius oriuntur » (p. 254). (E nella *Ottonis frising. continuatio san blasiana* diventano Pirenei anche gli Appennini). Così vien pure chiamato il *Jugum Septimi Montis* nella

e l'*Oera*, alle sorgenti del Lech). Orosio sembra essere stato il primo ad estendere il nome alle Alpi orientali: « Pannonia « habet ab Africo *Alpes Poeninas* » (p. 63); e questo è poi ripetuto da Etico (p. 96), salvo che qui diventano già *Alpes Apenninae* (1). Un passo di Zosimo, scrittore del V sec., è ancora più esplicito: «... ab Aemona igitur progressus Alarichus, « Aquili flumine (?) traiecto et superatis *Apenninis* montibus « tandem in Noricum pervenit. Hi montes extremos Pannoniae « limites finiunt » (2). Ed ecco Isidoro suffragare con l'etimologia l'autenticità della denominazione: « Pannonia ab Alpibus « Poeninis est nuncupata, quibus ab Italia secernitur... habet « ab Euro Istriam, ab Africo vero *Alpes Apenninas* » (3); etimologia che apparirà, naturalmente, persuasiva agli scrittori medievali. Così riproducono testualmente le parole d'Isidoro Rabano Mauro (4), Vincenzo da Beauvais (5), Onorio d'Autun (6),

---

Hist. Welforum Weingartensis (Pertz, XXI, 471). E il poeta cesareo Gunther dice espressamente:

> Ut Pyrenaeum vero sit nomine totum,
> Totius partes sint Apenninus, et Alpes.

(Cfr. Guntheri poetae clarissimi *Ligurini sive de gestis Friderici primi*, p. 302, nell'opera cit.: *Veterum scriptorum*, ecc. — V. anche Iosiae Simleri *Commentarius de Alpibus*, in *Thes. historiae Helvet.*, Tiguri, 1735, p. 4). Il Cluverio (*It. Ant.*, p. 341) ricorda l'uso di questa parola in Goffredo da Viterbo, e soggiunge che al tempo suo « imperitum vulgus montes inter Varum « et Macram flumina Pyrenaeos adpellitat ».

(1) Orosio distingueva solo, oltre le *Poeninae*, le *Alpes Cottiae*, che vengono poste come confine orientale della G. Narbonese, seguìto da P. Diacono (l. II, 18). — Anche Gervasio Tilleberiense, dopo aver fatto confinare la Belgica con le *Penninae*, distingue le *Cottiae* verso la Provenza (Gerv. Tilleberiensis (1190 circa) *Otia imperialia*; Pertz, XXVII, p. 373), e così qualche altro.

(2) *De rebus sub Honorio gestis*, cit. dal Cluverio, *Op. cit.*, « De Histria », p. 207.

(3) *Ethym.*, l. XIV, 8° par. 16.

(4) *Operum* pars II, *De Universo*, l. XII. — V. Migne, *Patr. latina*, CXI, p. 350.

(5) Vincentii Bellovacensis *Spec. historiale*, 1473, cap. LXXIII.

(6) Onorii Augustod. *De Imagine Mundi*, in Migne, CLXXII, p. 1122.

Alberto Magno (1). E Riccobaldo da Ferrara (loc. cit., p. 88): « Venetia... a septentrione Alpes *Apenninas*, quibus Noricum « adiacet ». Come sia sorta questa applicazione è difficile rintracciare; forse Orosio aveva derivato *Poeninae* dal *Poenae* di Tolomeo; o fors'anche le aveva confuse con le *Alpes Pannonicae* o *Pannoniae* che per Tacito corrispondono alle Giulie (2): certo è che dopo di lui e dopo Isidoro, pel quale fare *Apenninae* da *Pannonia* era altrettanto agevole come trarre *Apenninus* da *Poenus*, le Alpi orientali sono chiamate così. E la medesima denominazione viene poi estesa a tutte le Alpi, senza nessuna distinzione di parti, tranne qualche volta le Alpi Cozie. Qui sono tutti d'accordo: storici, cronisti, poeti e quegli scrittori che possiamo considerare come geografi. Tale confusione, o semplificazione, può, in ultima analisi, considerarsi derivata dalla mancanza di carte che agli studiosi indicassero anche approssimativamente l'estensione e le divisioni delle varie catene: chi doveva attraversare le Alpi o gli Appennini, principi, mercanti, pellegrini, non si curava naturalmente di siffatta ricerca, ma si appagava di sapere quale era la via che doveva seguire. E gli scrittori che volevano aggiungere qualche notizia geografica, sia per inquadrare i fatti in un dato ambiente, sia per far

---

(1) *Op. cit., De natura locorum,* Tract. III, cap. 7°.

(2) *Histor.,* l. II, 98 e III, 1. Un tentativo di spiegazione, indirettamente ci viene fornito da Ottone di Frisinga: « Nonnulli tamen praedictas Alpes « Apenninum et Pyrenaeum eadem montana esse volunt, eo quod circa eas « partes, qua Janua civitas in navalibus praeliis satis exercitata, super Tyr- « renum aequor sita est, conveniendo, praedictam claudant provinciam [Italia « settentrionale], in argumentum suae assertionis inducentes, *quod Pannonia « iuxta Isidorum tamquam Apennino clausa nomen accepit.* quam non Apen- « ninus qui mons Bardonis est, sed *Pyrenaeae* attingunt Alpes », *Op. cit.,* p. 396. Non dovrebbe apparire del tutto improbabile che il termine sia stato esteso per l'importanza che ebbe al tempo dei Romani il Gr. S. Bernardo (*Summus Peninus* dell'*Itin.* d'Antonino, *Alpes Penninae* della *Tab. Peutingeriana*), che, oltre ad essere stato il passo più frequentato al tempo dei Romani, fu nel M. Evo il passaggio per eccellenza dei re e dei pellegrini che andavano a Roma (cfr. W. A. B. Coolidge, *Les Alpes dans la nature et dans l'Histoire,* Paris, 1913, p. 212).

sfoggio di cultura, si guardavano bene dal ricorrere a quelle sistemazioni che avevano lasciato i geografi antichi: era molto se risalivano a Orosio o a Isidoro. Peggio ancora se tenevano presenti i *Mappamondi*: mostruosi abbozzi elaborati dai monaci, i quali nei loro ritiri erano così lontani dal mondo degli antichi, come da quello dove bene o male si svolgeva la vita dei contemporanei. Se noi guardiamo le poche carte lasciateci dal M. Evo, si resta stupiti che alla visione relativamente chiara che gli antichi s'eran formati delle Alpi, si fosse sostituita in esse una rappresentazione così lontana dal vero: direzioni, proporzioni, denominazioni, suddivisioni, tutto è scomparso, tutto si è come confuso e quasi rattratto nella mente del cartografo. La forma più comune, ad es., in cui viene disegnata l'Italia è un triangolo; e quanto al rilievo, Alpi e Appennini hanno per lo più la forma caratteristica di un ferro da cavallo in modo da costituire una catena sola, secondo ricorre nel Mappamondo del *Chronicon ad annum 1320* (1); a volte invece corrono come due linee parallele di ugual lunghezza senza nessun contatto a W., come nel Mappamondo di Enrico di Magonza (2); e in uno dei numerosi Mappamondi detti del *Beato*, l'Appennino è una breve catena che si stacca a metà circa delle Alpi e procede da W. a E. per terminar sull'Adriatico di fronte a *Tessalonica*! (3). Da notare intanto che nella carta di Ebstorf (1270) le Alpi sono dette *Apenini montes*, in una zona d'onde nascono Po e Ticino: dell'Appennino si ha solo traccia nei *Parminii montes*, l'Appennino presso Parma (4). E nella stessa carta ora ricordata del *Beato*, le *Alpes Peninae* sono situate a due terzi

(1) Cfr. Santarem, *Essai sur l'Histoire de la Cosmographie et de la Cartographie pendant le Moyen Age*, Paris, 1852, vol. III, p. 146.

(2) Cfr., oltre l'*Op. cit.* del Miller, Santarem, *Atlas composé de Mappemondes, de Portulans, ecc. depuis le VI^e^ jusqu'au XVII^e^ siècle*, Paris, 1849.

(3) Miller, *Op. cit. Die Weltkarte des Beatus*, I Heft. È il Mappamondo detto di S. Severo (sec. XII).

(4) Miller, V Heft.

circa della catena, procedendo verso E. (1). E le stesse carte nautiche, quando vogliono aggiungere qualche particolare dell'interno — mentre offrono un disegno così preciso delle coste — ci dànno dei monti una rappresentazione di maniera, consistente per lo più in macchie oscure racchiudenti laghi fantastici che servono a dare origine ai grandi fiumi. Solo il Rinascimento doveva, in parte con l'aiuto degli antichi, in parte con progressi che gli appartengono in proprio, raddrizzare e creare una rappresentazione reale dell'interno dei paesi.

Ma nel M. Evo limiti e distinzioni scompaiono affatto; e mentre il termine *Alpes* rimane con un significato che, conformemente a quella che sembra essere stata la sua derivazione etimologica, sta ad indicare in genere catene o monti alti, la voce quasi unicamente rimasta a designare in tutta la sua estensione la catena alpina è quella di *Alpes Apenninae* o *Alpi d'Appennino*. Così, mentre Onorio d'Autun chiama Appennini i monti d'onde nasce il Po (2), e Gervasio Tilleberiense chiama Alpi Appennine i monti di Susa « in episcopatu Tauri- « nensi » (3), sino dall'epoca carolingia si chiamavano con questo nome anche i monti della regione sorgentifera del Reno: ad es., S. Colombano (890-93) percorre le « partes Rhetiae circa « Rhenum et *Alpes Apenninas* », e poco dopo afferma che questo fiume (forse confuso col Rodano) « ebullit cum Pado in « montibus *Apenninis* » (4); e più tardi (5) sono dette *Pennine* le Alpi attraversate dalla Limmat. Federico Barbarossa nel 1174 giunge « ad Alpium Apenninarum aditus » (6), e in una sua lettera-istruzione a Ottone di Frisinga a proposito della progettata spedizione di Milano del 1156, si parla di « montem

(1) Miller, I Heft, p. 70.

(2) Migne, CLXXII, p. 129.

(3) *Op. cit.*, Pertz, *M. G. H.*, XXVII, 388.

(4) Cfr. *Epistolae Karolini Aevi, Ermenrici Elvangensis. Ep. ad Grimaldum abbatem*, Pertz, *M. G. H.*, III, p. 574.

(5) Pertz, XV¹, p. 446. *Vita S. Meginrati.*

(6) *Annales Colon. maximi*, in Pertz, XVII, p. 787. Qui è il Moncenisio.

« Apenninum transire » (1). Presso uno scrittore della fine del sec. X (2), *Alpes Apenninae* sembrano corrispondere alle Alpi Retiche. Non mancano poi, naturalmente, le denominazioni che possono riferirsi al tratto che conserva ancor oggi il nome: così in una cronaca della prima metà del sec. X si ha che nell'888 Rodolfo, figlio di Corrado, occupa la provincia fra « Jurum et « Alpes Penninas » (3); Arnolfo, da Piacenza « conversus per « Alpes Penninas Gallias intravit » (4). Ma la testimonianza che per noi ha particolarmente valore è che Riccobaldo da Ferrara, contemporaneo dell'Alighieri, e perdippiù scrittore che meglio di molti altri rappresenta tra noi nel M. Evo la cultura geografica, applica il termine di *Alpes Apenninae* indifferentemente a tutte le sezioni della catena: così l'Italia « cingitur *ab* « *occasu Alpibus Apenninis*, quibus adiacet Gallia Narbonensis, « in qua est Massilia, et Boiorum regio quae Sabaudia nunc « dicitur, et pars Galliae Comatae seu Belgica;... *a septentrione* « *Alpes eaedem Apenninae*, quibus adiacent ea Gallia et Rhaetia, « donec in sinum Liburnicum terminentur ipsae Alpes » (5).

E anche nel parlare delle provincie d'Italia: « Venetia habet « a septentrione *Alpes Apenninas* quibus Noricum adiacet ». La Liguria, che in senso ampio è la regione in cui scorre il Po e in cui sono *Mediolanum et Papia*, ha « ab occiduo *Alpes* « *Apenninas*, a meridie *Alpes Apenninas* quibus adiacent « Cottiae », a settentrione le due Rezie (6). Nè meno significativo è il fatto che la consuetudine di chiamar Appennini le Alpi

---

(1) Pertz, *Legum*, XXXII, Tom. II, p. 99.

(2) « Et Coriam [Coira] per Apenninas Alpes transiret ». Cfr. *Ex Syri vita S. Majoli*, in Pertz, IV, p. 650.

(3) Cfr. *Reginonis Chronicon*, Pertz, I, 577.

(4) *Ib.*, p. 606. Anche nel Supplem. al *Regum et Imperatorum catalogi*, in Pertz, III, p. 873, Rodolfo (926) « per Alpes Appenninas Burgundiam « remeavit ».

(5) Cfr. *Op. cit.*, in Muratori, *R. I. SS.*, IX, pp. 187-88.

(6) Qui cita Orosio. Anche la *Gallia Transalpina seu bracata* è limitata a mezzogiorno dalle Alpi Appennine. Cfr. pp. 188-90.

è largamente adottata in opere che si possono considerare appartenenti alla letteratura popolare, come nei romanzi di Andrea da Barberino (1). Anche qui l'espressione è più frequentemente adoprata nel parlare delle Alpi che stanno verso la Francia, ma non di rado ricorre per altre parti della catena. Ad es. nei *Reali di Francia*, Fiovo per Torino e Susa passa l'*Alpe di Appennino* (2), e poco dopo Fiovo e compagni « passate l'Alpi « d'*Appennino* » giungono nella Borgogna (3); « nella provincia « di Borgogna presso a' confini della Mangna v'è uno poggio « alto, ed è spiccato dall'*Alpe dette Appennino* a duo giornate, « ed è chiamato monte Juras » (4); « era tanta la forza d'Un- « gheria, della Mangna e dell'*Alpi d'Appennino*, ecc. » (5); « passate le montagne d'*Appennino* che vengono di Lom- « bardia » (6). Altrove sono designate con questo nome quelle che in complesso formano le Alpi Retiche: « e passate l'*Alpe* « *di Appennino* tra Italia e la provincia di Lizia » (7). Anche in *Ajolfo* Amantina « dall'*Alpi d'Appennino* in là se ne venne « verso Lombardia » (8), e Macario e compagni « andaronne « per la Savoia verso la Mangna, e tanto andarono che, la- « sciando le *Alpi d'Appennino da man dritta*, giunsono alla « montagna chiamata *Monte Delos*, dond'esce il Reno... e dal-

(1) Cfr. Rudolf Peters, *Ueber die Geographie im Guerino Meschino des Andreas de' Magnabotti, 1370-1430* (*Roman. Forschungen*, XXII, 1908), e soprattutto il lavoro anteriore di Heinrich Hawickhorst, *Ueber die Geographie bei Andrea de' Magnabotti* (*Rom. Forsch.*, XIII, 1902).

(2) Cfr. *I Reali di Francia di Francesco di Andrea da Barberino*, testo critico per cura di Giuseppe Vandelli, in *Collez. di opere inedite o rare*, Bologna, 1892, vol. II, parte 1ª, cap. XI.

(3) *Ib.*, XII.

(4) *Ib.*, XXIII.

(5) *Ib.*, vol. III, cap. X.

(6) Cfr. *Le storie narbonesi*, per cura di I. G. Isola, in *Collez. di op.* ecc., 1887, vol. V, p. 15.

(7) Del Lech. Probabilmente per indicare una parte della Baviera. Cfr. *Nerb.*, vol. II, p. 594.

(8) Cfr. *Ajolfo del Barbicone*, per cura di Leone del Prete, Bologna, 1864, vol. II, p. 159, cap. 314.

« l'altro lato del monte esce il Danubio » (1). Altrove è detto che il Danubio scorre fra l'*Alpi di Samaria* [Sarmazia] « che « durano fino all'entrare del regno di Francia di verso la Magna » e le *montagne d'Appennino* (2). Nel cap. 97 di *Ajolfo* v'è persino un tentativo di rappresentazione oroidrografica, che doveva ben corrispondere alle idee del tempo: « Ed è la città « di Losanna in sul lago di Caria [Ginevra] presso dove e' *monti* « *d'Appennino* si volgono verso el mar di Provenza: e corre « quel fiume ch'esce di questo lago nel Rodano, che vae a Vi- « gnone: e di questi monti medesimi esce il fiume Po, che « corre per mezzo Lombardia; ma l'uno esce di verso Ponente, « e l'altro di verso Levante. Ed è tra 'l *monte Appennino* e « 'l monte *Sarmatici* una montagna spaccata che si chiama « Monte Ules [lo stesso che *Delos*, *Gulas* = Adula], donde « escono due fiumi, l'uno à nome Reno, e l'altro Danubio: l'uno « corre per la Magna, cioè el Danubio, ed entra nel mare di « Alisponto, e l'altro corre verso Maestro, ed entra nel mare « Oceano, cioè el Reno, e parte la Magna dalla Francia e dalla « Borgogna e dalla Sansogna ». Tali erano, ridotte alla più semplice espressione, le idee che nel M. Evo potevano aversi sulle Alpi: il nome della catena principale verso la Svizzera serve, qui, a indicare tutta la catena. *Alpi* vale in genere per indicare ogni catena montuosa, *Alpi d'Appennino* serve invece per distinguere la catena alpina in senso proprio dalle Alpi Pirenee, di Sarmazia, ecc. (3).

Gli antichi commentatori danteschi poi non solo non si allontanano da questo uso di chiamar Appennino le Alpi, ma si esprimono in modo da far capire chiaramente che Alpi e Appennino settentrionale formano una sola catena: a siffatta concezione accenna — sebbene un po' in confuso — l'An. fiorentino del

---

(1) *Ajolfo,* vol. I, c. 115. Qui dobbiamo intendere l'Adula, esteso sino alle sorgenti dell'Inn.

(2) *Ajolfo,* vol. I, c. 53.

(3) Cfr. Hawickhorst, *Op. cit.,* nel vol. cit. di *Roman. Forsch.,* p. 736.

sec. XIV (1). Più esplicitamente l'Ottimo: « Il Monte Veso è il « principio dei monti Appennini, li quali si stendono da questo « luogo traendo per Lombardia e per Romagna » (2). E nello stesso modo Fr. da Buti: « Questo monte Veso è nel Piemonte « et è il primo monte dell'una delle coste del monte Appennino: « lo qual monte Appennino si comincia di là da Genoua presso « a Nizza, e va con l'uno corno per mezza Italia... e con l'altro « corno *cinge la Lombardia e serra la Magna* e va insino « ai monti Rifei » (3). Anche Benvenuto da Imola (*Inf.*, XX, 65) dice di *Appennino*: « Mons est qui dividit Italiam per medium, « et claudit cum altis alpibus ex parte Galliae et Alemanniae » (4).

---

(1) « Ora questo monte Appennino, partendosi da Monte Veso si stende « verso la Lombardia per Frigoli sopra la riviera di Genova, per Carfagnana, « per le montagne di Modana e di Pistoia sopra Bologna » (cfr. *Comento alla Divina Comedia di An. fiorentino del sec. XIV*, per cura di P. Fanfani Bologna, 1861, vol. I, p. 377). Evidentemente il Monviso, sia per la sua altezza, sia per la sua visibilità, sia perchè da esso ha origine il Po, viene considerato dai commentatori come il punto di divisione delle due catene che chiudono a destra e a sinistra il corso del Po. Qui nell'An. il senso risulterebbe abbastanza chiaro ponendo un punto e virgola dopo *Frigoli*: si avrebbe la catena alpina che va verso la Lombardia sino al Friuli, e a destra parte dalle Alpi occidentali con l'Appennino settentrionale. E in ogni modo i commentatori sembrano ispirarsi al concetto di Isidoro, che considera i monti che racchiudono la valle padana come una catena sola.

(2) *L'Ottimo Comento*, per cura di Al. Torri, Pisa, 1827-29, vol. I, *Inf.*, XVI, 95.

(3) *Commento* di Fr. da Buti, a cura di Cr. Giannini, Pisa, 1858-62, I, 436.

(4) Benvenuti de Rambaldis de Imola *Comentum*, ecc. sumptibus Guilielmi Warren Vernon, ecc., Firenze, 1887. — Il Boccaccio nel *Comento* non esprime nessuna idea in proposito, limitandosi a dire che secondo alcuni il M. Veso è il principio dell'Appennino, e che secondo altri invece questo comincia da Monaco (cfr. *Il comento*, ecc., a cura di Dom. Guerri, in *Scrittori d'Italia*, Bari, Laterza, 1918, vol. III, p. 225). Anche dalla sua opera *De montium* ecc. *nominibus*, non si ricava molto. Egli pur accennando all'idea di Isidoro, ammette essere opinione più diffusa quella che considera Appennino la catena che divide l'Italia nel senso della lunghezza (voce *Apenninus*); ma probabilmente egli si riferisce più che altro alle idee degli antichi. Del resto, sul parlare del Po dice: « et susceptis triginta fluminibus tam *ex Al-* « *pibus sinistris quam e dextris ex apennino cadentibus...* ».

IV.

Doveva Dante intendere Alpi e Appennini in senso diverso da quello che abbiamo sin qui veduto? Sarà intanto opportuno osservare che Dante adopra sempre il termine *Alpe* al singolare (1), e che nulla ci può autorizzare ad ammettere ch'egli voglia con esso indicare le Alpi in senso proprio: i fenomeni della natura che vengono da Dante connessi alla voce *Alpe* non sono affatto esclusivi delle Alpi, ma possono riferirsi a qualunque montagna o regione montuosa notevole per la sua elevatezza. Così la «... neve in alpe sanza vento» (*Inf.*, XIV, 30), la *nebbia nell'alpe* (*Purg.*, XVII, 1), i *freddi rivi dell'alpe* (*Purg.*, XXXIII, 111), non è detto che abbian dovuto necessariamente presentarglisi come localizzati nelle Alpi, più che in altre montagne da lui meglio conosciute (2). Anche l'«*Alpe* che «serra Lamagna

Sovra Tiralli . . . . . »

(*Inf.*, XX, 62-63)

non pare debba esser presa nel senso proprio di Alpi, che dividono l'Italia dai paesi tedeschi, perchè qui si parla solo del-

---

(1) Anzi l'unica volta — se non isbaglio — in cui Dante adopera *Alpi* in plurale, la parola sta a designare indubbiamente l'Appennino:

Così m'hai concio, Amore, in mezzo l'Alpi,
Nella valle del fiume.

(Cfr. *Canzoniere,* Parte III, Canzone I, 5. Ed. cur. da G. B. Giuliani, Firenze, 1885).

(2) Quanto al *Par.,* VI, 51:

L'alpestre rocce, Po, di che tu labi,

è tutt'altro che sicuro il senso, che vuol dare qualche moderno, di aggettivo derivato da Alpi, per indicare un tratto di Alpi in senso proprio. Se sono tutti d'accordo, i commentatori (*Inf.,* XVI, 95-96), nel dire che il *Monte Veso* è il principio dell'Appennino! Qualcuno riporta in appoggio il *Comm.*

l'*Alpe* sopra *Tiralli*, ai piedi della quale giace un lago, il Garda: ai piedi di una catena che, determinata in quel modo, dovrebbe avere una grande estensione, si potrà dire che è situata una regione, ma non un oggetto geografico che occupa uno spazio relativamente limitato, e che per giunta non è neppure adagiato nel senso della sua lunghezza, ma perpendicolare alla linea delle Alpi (1). Si osservi poi che la regione montuosa indicata qui come avente maggiore sviluppo, e tale perciò da alimentare con *mille fonti e più* il Garda stesso, è l'*Appennino*, nominato subito dopo, che non abbiamo nessuna ragione per ritenere adoprato in senso diverso da quello che abbiam visto negli altri scrittori sin qui esaminati: cioè nel senso di Alpi, e nel caso in questione, di quella parte di zona alpina che è press'a poco a SE. dell'Adamello (2).

---

del Buti: « *l'alpestre rocche,* cioè l'altezza dell'*Alpi*, onde si comincia il « monte Appennino che viene per mezzo d'Italia ecc. ». Ma, come s'è visto poco sopra, lo stesso Buti ha spiegato che da *Monte Veso* si stacca una delle coste d'Appennino, quella che scende per mezzo Italia, mentre dalla parte opposta si stacca quella che *cinge Lombardia*. Cfr. piuttosto il senso indubbio della voce *Alpes* sopra ricordata di Benvenuto da Imola e del Boccaccio. A me pare assai più probabile debba intendersi genericamente, come in *Inf.*, XII, 2, e *Purg.*, XII, 32.

(1) Ad es., si dirà che Torino giace ai piedi delle Alpi, ma non ai piedi delle Alpi che chiudono la Francia.

(2) Cadrebbero così certe interpretazioni un po' forzate che si trovano presso i commentatori. In generale, si adotta il ripiego di leggere *Appennino*, ma di intendere un monte *Pennino* a W. del lago. *Appennino* è infatti la lezione della maggior parte dei codd. Questa trovata risale al Vellutello, sebbene si trovi già nell'ediz. bolognese del Landino. Sì, il monte *Pennino* si è potuto trovare, ma è di proporzioni troppo modeste per caricarsi di *mille fonti e più*: esso sorpassa di poco i mille metri (1073), e dà origine semplicemente al torrente Costa, che si getta in Valtoscolana. E non appare perciò troppo facile ammettere che Dante chiamasse un monte così poco rappresentativo all'onore di nutrire un lago come il Garda. Quale carta del tempo poteva per l'appunto segnalare un monte siffatto? E se Dante visitò e conobbe la regione, come ha potuto distinguere proprio questo monte fra tutti gli altri? Si noti infine che questo *Pennino* non si può neppure in senso largo considerare fra Garda e Valcamonica, ma tutt'al più fra il Garda e il L. d'Idro. Anche al Torraca si era presentata codesta difficoltà di poter

Anche l'uso di *Appennino* in senso proprio non è nè frequente, nè sicuro. Non vi può esser dubbio che ricorra in questo senso dove parla dell'Archiano (*Purg.*, V, 96):

Che sovra l' Ermo nasce in Apennino (1);

ma non si è altrettanto sicuri che così debba intendersi *Inf.*, XVI, 96, poichè se ammettiamo che *Monte Veso* sia il Monviso, e che il Montone sia il primo fiume che ha corso proprio *inver levante*

dalla sinistra costa d'Appennino,

riesce abbastanza giustificata la domanda se, come abbiam già visto nei commentatori antichi, anche per Dante il Monviso non stesse a dividere in due tratti, a destra e a sinistra del Po, una catena considerata come unica. È vero che al di qua del Monviso si tratta di affluenti di destra, ma nel *De v. Eloq.* Dante seguendo Lucano chiama *dextrum latus* dell'Appennino quello che ha per *grundatorium* il Tirreno e *laevum* quello dell'Adriatico (I, 10). (È notevole che tranne i due luoghi ricordati, nella *D. Commedia* l'Appennino è indicato sempre per circonlocuzione). Questo stesso luogo poi del *De vulgari Eloquentia*, in cui Dante divide il *Latium* in *dextrum et sinistrum* e assegna la funzione di spartiacque all'*iugum Apennini* non sembra possa riferirsi ad un Appennino come intendiamo noi oggi. « Dextrum quidem latus Tirrenum mare grundatorium

---

considerare un monte così basso, come quello da cui possono uscire le fonti che alimentano il lago. Ma, non volendo d'altra parte ricollegare questo *Appennino* con le *Alpes Poenae* di Tolomeo (Bassermann), e parendogli assurdo pensare agli Appennini al di qua del Po, egli proponeva un'interpretazione non mancante di originalità: *Appennino* si deve sciogliere in *a pennino* = a pendio, in discesa, da riferirsi a *loco,* che diventa così il soggetto delle due terzine. Ma io penso che si possa con sforzo minore adottare la soluzione sopra proposta.

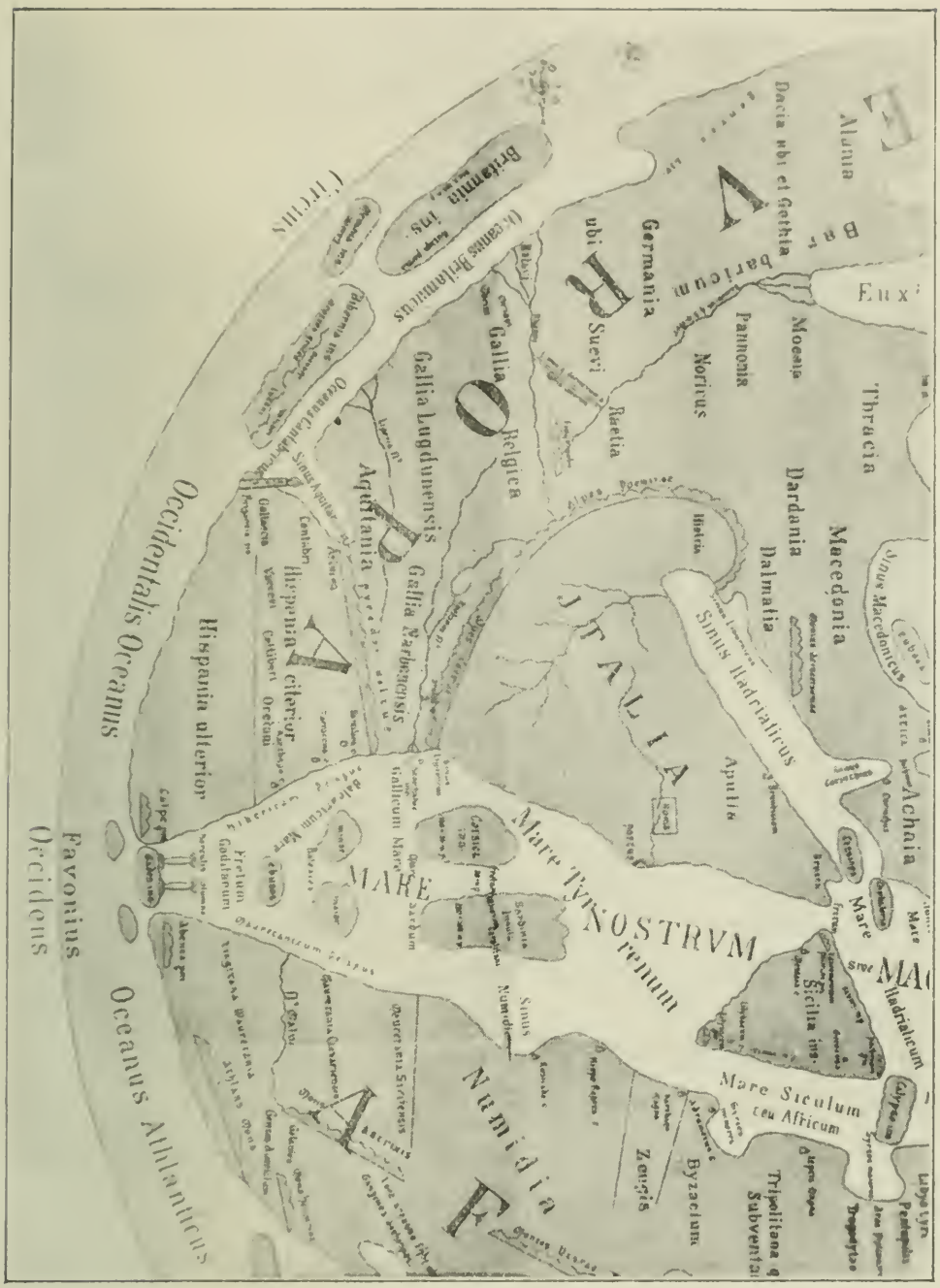
(1) Lo stesso dicasi di *De vulg. Eloq.*, I, 14, quando parla del dialetto di Romagna, il primo di cui vuol trattare dopo aver passato l'Appennino.

« habet; laevum vero in Adriaticum cadit. Et dextri regiones « sunt Apulia, sed non tota, Roma, Ducatus, Tuscia et Januensis « Marchia. Sinistri autem pars Apuliae, Marca Anconitana, Ro- « mandiola, Lombardia, Marchia Trivisiana, cum Venetiis. Forum « Julii vero et Istria non nisi laevae Italiae esse possunt: nec « insulae Tirreni maris, videlicet Sicilia et Sardinia, non nisi « dextrae sunt, vel ad dextram Italiae sociandae ». Se infatti al lato sinistro appartengono Lombardia, Marca Trivigiana e Venezia, è da ammettersi come probabile che Dante pure intendesse come *Appennino* anche quella catena da cui nascono i fiumi che attraversano queste regioni. Si noti poi per il Friuli e per l'Istria da una parte, e per le isole del Tirreno dall'altra, sembra che Dante faccia una speciale distinzione: sono sempre, naturalmente, nel paese del *sì*, ma le prime sono dette esplicitamente dalla parte sinistra dell'*Italia*, e le seconde a destra dell'*Italia*, non più dell'APPENNINO: e questa distinzione avrà certamente il suo significato. Infatti è ovvio che le isole vengano considerate come indipendenti; quanto al *Friuli* (è conseguentemente l'Istria) è verosimile che Dante lo considerasse non più legato all'Appennino, perchè, secondo doveva presentarglisi l'idrografia dell'estuario padano-veneto, il Friuli forse era per lui la prima regione in cui scorrevano fiumi che nettamente non avevano nulla a che fare col Po: data l'incertezza del corso inferiore dell'Adige, le cui foci furono sempre più o meno collegate col Po, e posto che il Friuli aveva allora una estensione maggiore dell'attuale, è probabile che l'unità idrografica della valle padana fosse concepita da Dante fra l'Appennino e la cerchia delle Alpi fino alle sorgenti dell'Adige, il cui bacino superiore poteva in senso largo apparirgli confinante col Friuli stesso.

Appare perciò abbastanza chiaro che Dante non distingue le Alpi dall'Appennino; che *Alpe* è adoprato in senso generico di montagna, e che la voce *Apennino* serve a indicare tanto questa catena come la catena alpina; come del resto fanno gli altri scrittori del M. Evo. Il chiamare, come egli fa, *Apennino*

la sezione di Alpi fra Garda e Val Camonica dovrebbe liberarci da ogni dubbio in proposito; e a più forte ragione dovremo ammettere ch'egli intendesse chiamare con questa denominazione quel tratto di Alpi alle quali in tutti i tempi è stato dato il nome di *Appennine* o *Pennine*. E se ad ammettere che la *devexio Apennini* dovette corrispondere nella sua mente al declivio delle Alpi Pennine — prolungate probabilmente sino ad una parte delle Leponzie, in modo da chiudere a S. la valle del Rodano — non bastasse codesta concorde testimonianza degli scrittori medievali, noi non dovremmo far altro, come già accennai, che collocarci al suo punto di vista e chiederci se avremmo commesso la stranezza di limitare con un confine diverso la lingua d'*oil* a S., e la lingua del *sì* a N.

ALBERTO MAGNAGHI.



L'Europa occidentale secondo Orosio (cfr. il Mappamondo di Orosio nella ricostruzione di K. Miller in *Die ältesten Weltkarten*, VI Heft, *Die reconstruierte Karten*).

LE TRE FASI

DEL PENSIERO POLITICO DI DANTE

I.

La mancanza di elementi e di dati autentici e sicuri ci vieta di determinare con precisione quanto, della dottrina politica di Dante, sia frutto originalmente nuovo delle esperienze dell'esilio e delle meditazioni suggerite al Poeta dagli studî, dalle letture e sovratutto dagli avvenimenti politici, di cui si trovò ad essere partecipe e spettatore, durante gli anni delle sue peregrinazioni per le terre d'Italia; e quanto invece non sia che sviluppo o chiarimento cosciente di tendenze spirituali o di germi di pensiero, già operanti e presenti nell'animo Suo, durante gli anni fiorentini, o già in Lui mossi e ispirati dalla sua breve, ma intensa e fortunosa partecipazione alla vita politica della sua città. Delle idee politiche di Dante anteriormente all'esilio, ben poco sappiamo: quel poco, che ci è possibile arguire ed indurre dalla sua nota appartenenza alla fazione dei Bianchi; dai non molti atti pervenutici della sua partecipazione ai consigli e al governo di Firenze, tra il 1300 e il 1302; dai motivi, in parte conosciuti, in parte supposti, della sua condanna; dai rari accenni di Lui al suo modo di pensare prima dell'esilio; dai più numerosi e più precisi, ma non sempre altrettanto attendibili e sicuri, accenni di biografi e commentatori, quasi tutti posteriori. Ma è pur sufficiente, però, a permetterci qualche ipotesi non del tutto infondata.

Dante, certo, uscì di Firenze Guelfo, e Guelfo Bianco. Sino a qual punto il suo guelfismo fiorentino, e le sue intime convinzioni e aspirazioni politiche, coincidessero col guelfismo della maggior parte dei suoi concittadini, e con le convinzioni e aspirazioni del suo stesso partito, sarebbe ben difficile stabilire. Che, però, quella coincidenza non dovesse essere, sin d'allora, assoluta e totale, neppure in confronto a quel partito dei Bianchi, di cui Egli doveva seguire le sorti, è cosa, che par lecito affermare, senza troppa tema di avventatezza. Il tentativo, fatto recentemente, e non senza abilità, di presentarci un Dante gregario disciplinato e passivo di parte Bianca, privo, finchè rimase a Firenze, di una propria personalità politica, che lo distinguesse, almeno nell'intimo delle convinzioni e delle aspirazioni, dal resto dei suoi compagni di parte, non mi sembra del tutto riuscito (1). Certo, il suo modo di concepire e di sentire i problemi politici, interni ed esterni, di Firenze aveva molti punti di contatto con quello, che formava la base del partito dei Bianchi: sovrattutto, Egli ne condivideva la ostilità alla politica estera di espansione, caldeggiata dai Neri, e la resistenza alle pretese pontificie di invadenza nelle cose interne del Comune fiorentino e ai tentativi degli Angiò di Francia e di Napoli, di servirsi del guelfismo tradizionale di Firenze come di uno strumento per i loro propositi di egemonia su Firenze stessa e sulla Toscana. Ma a chi consideri la tenacia e la irriducibilità dell'odio, onde Dante perseguì poi, per tutta la vita, la memoria di Bonifacio e la casa di Francia, vien fatto di pensare che probabilmente, sin d'allora, la sua avversione alle pretese pontificie e alle invadenze angioine fosse attinta a ben più profondi e consci motivi, di quelli, cui si ispiravano i suoi compagni di parte, e che ad osteggiare le aspirazioni dei Neri all'egemonia fiorentina in Toscana e in Italia, Egli fosse spinto da impulsi, non in tutto simili a quelli che determinavano l'adesione dei Bianchi ad un programma di

(1) Cfr. Barbadoro, *La condanna di Dante e le fazioni del suo tempo,* in *Studii danteschi,* dir. da M. Barbi, vol. II.

raccoglimento. E può sembrare non del tutto assurda l'ipotesi che il dissidio insanabile apertosi, dopo le prime comuni traversie e i primi e vani tentativi di riscossa, tra Dante e i suoi compagni di esilio, rappresenti la fatale maturazione, affrettata e inasprita dagli eventi, di un latente contrasto di sentimenti e di idee fra Lui e il resto dei Bianchi, che, dapprima non avvertito da Lui e dagli altri, avrebbe poi forse finito, anche senza l'esilio, col rivelarsi in qualche modo alla Sua coscienza.

Pare insomma doversi ammettere che alcuni, almeno, fra i più caratteristici atteggiamenti e stati d'animo del Poeta, non soltanto verso Firenze e il suo governo, ma, in genere, verso i principali aspetti e problemi della vita politica e sociale contemporanea, quali trovano aperta e matura espressione nel Poema e negli altri scritti di Dante, risalgano, in gran parte, ad atteggiamenti e a stati d'animo venutisi, più o meno consciamente, formando e affermandosi in Lui, già negli anni anteriori all'esilio.

Radici assai lontane e profonde dovevano, per esempio, avere, nello spirito di Dante, e l'avversione alla classe di mercanti, di banchieri e di *parvenus* arricchiti, e recentemente inurbatisi, dominante nella sua Firenze, e il nostalgico rimpianto per la Firenze del Popolo vecchio, chiusa entro la cerchia antica e ancora pura insino all'ultimo artista, che erompono eloquenti in più luoghi, notissimi, del Poema (1). Agli Ordinamenti di Giustizia del 1293, Egli aveva, per sincero desiderio di attività e di bene, e per senso, in Lui istintivo, di ordine e di ossequio alle leggi e agli ordinamenti positivi del suo Paese, lealmente e apertamente aderito, facendosi di popolo e iscrivendosi a un'Arte: ma che fosse adesione entusiastica e spontanea, parrà difficilmente credibile a chiunque ne consideri, e l'origine famigliare, e le incoercibili tendenze aristocratiche, e il fascino, che sempre su di Lui esercitò il senso della continuità storica e della tradizione

(1) Cfr. specialm. *Inf.* XVI. 64 sgg., e *Par.* XV. 96 sgg., XVI. 49 sgg. ecc.

domestica, e la insuperabile repugnanza per la *gente nova* e i *subiti guadagni*. Certo, l'ideale di nobiltà, che Egli vagheggiò, e a cui si tenne fedele per tutta la vita, non era l'ideale della vecchia e resistente nobiltà feudale e del tradizionale ghibellinismo: non la nobiltà, che è puro e semplice retaggio degli antenati, e passivamente si eredita con le ricchezze accumulate da quelli: ma la nobiltà, che è perfezione individuale, cioè faticosa conquista dell'individuo, attraverso l'autonomo sviluppo delle più alte facoltà intellettuali e morali: non dunque l'aristocrazia della nascita, ma quella del merito o della virtù personale (1): a costituire e formare la quale, però, se la discendenza dai maggiori non è sufficiente, nulla è, d'altro lato, tanto normalmente efficace, per Dante, quanto l'esempio dato dai maggiori, vale a dire l'influsso educativo della tradizione domestica (2). Ma, appunto per questo, non potè mai apparirgli come forma ideale di governo cittadino quella data ai Fiorentini da Giano della Bella (alla cui memoria, Dante non dedica che un fugacissimo accenno, nel *Paradiso*, non scevro forse di una celata ombra di rimprovero per avere, onde raunarsi col popolo, disertate le tradizioni degli avi (3)), che, con le sue costrizioni e i suoi ostracismi di classe, escludeva dal reggimento della pubblica cosa uomini come

---

(1) Specialm. *Conv.* IV. 7. 2; 10. 18; 20. 3 sg.; 29. 1 sgg., e, in genere, tutto il quarto libro, *passim*: cfr. il mio saggio *Per la genesi del pensiero polit. di D.* I. *La base aristotel.-tomist.*, in questo *Giorn.*, **72**, 257 sgg.: v. *Par.* XVI. 1 sgg.

(2) Cfr., per es., *Conv.* IV. 24. 12: « come quello che mai non fosse stato in « una cittade, non saprebbe tenere le vie, sanza insegnamento di colui che l'hae « usata; così l'adolescente, che entra ne la selva erronea di questa vita, non « saprebbe tenere lo buono cammino, se da li suoi maggiori non li fosse mo- « strato »; 12. 15 sgg.; 7. 9: « così quelli che dal padre o d'alcuno suo « maggiore [è stato scorto e errato ha il cammino], non solamente è vile, ma « vilissimo... », ecc.; *Purg.* XVI. 85 sgg.; *Mon.* I. 15. 9 sgg. — È notevole che, dopo avere, nel *Convivio*, eliminato dalla definizione di nobiltà la nozione dell'*antiqua ricchezza* (*Conv.* IV. 3. 6 sgg.; 10. 11 sgg.), Dante ritorna nella *Monarchia* a quel concetto, appellandosi ad Aristotele e a Giovenale: *Mon.* II. 3. 4 sgg.

(3) *Par.* XVI. 131 sg.

Guido Cavalcanti, mentre ne apriva l'adito a individui spesso privi di ogni altra virtù, che non fosse quella del denaro di recente acquistato, e non d'altro capaci, che delle arti più materiali e meccaniche.

Chè, se è diventata pressochè di moda la rappresentazione di un Dante, condotto, nella seconda metà della sua vita, dai disinganni e dai dolori della sua vita politica prima, e dopo l'esilio, a rinnegare il presente, e a rifugiarsi, per non disperar nel futuro, nella nostalgia del passato, e nella vana aspettazione di un impossibile ritorno di istituzioni e di idee ormai tramontate per sempre; questa rappresentazione va radicalmente corretta, non soltanto nel senso che, in realtà, il passato, che Dante sognò e credette possibile risuscitare, non era il morto e irrevocabile passato del medioevo, ma un passato rivissuto e trasformato nel suo spirito, nel quale erano insiti i germi dell'imminente Rinascimento e della nuova e moderna concezione dell'uomo e della vita umana (1); ma anche nel senso che, di questa sua innegabile tendenza a idealizzare il passato, la causa vera e prima va assai meno cercata nei disinganni e nei dolori degli anni maturi, che in una organica incapacità di comprendere e far propri i sentimenti, le passioni e gli istinti dell'età, in cui visse e di cui soffrì, già presente in Lui sin dagli anni giovanili. Un uomo più o meno fuor del suo tempo, uno spostato fra i suoi contemporanei, più o meno incompreso da essi, e, a sua volta, inetto a comprenderli, probabilmente Dante fu sempre, anche prima dell'esilio, in quella Firenze pulsante di traffici e di industrie, in cui maturavano i primordî del capitalismo moderno, e dava i primi segni di attività e di vita la borghesia moderna, con un processo, del quale Egli mostrò di non avere avvertito, nè la

(1) Cfr. i miei scritti *Medio Evo e Rinascim. nella dottr. polit. di D.*, in *Giorn. Dant.* dir. da L. Pietrobono, a. XXIV, quad. II, pp. 141 sgg.: *Dante e Machiavelli*, in *Politica*, a. III, nn. 26-27, pp. 163 sgg.; *Ciò che D. dice all'età nostra*, ivi, n. 29, pp. 133 sgg.

fatalità, nè lo spirito animatore (1). Dei profondi motivi economici della lotta senza tregua risorgente tra il capitale fondiario, rappresentato dai Grandi, e il capitale mobiliare e pecuniario rappresentato dal Popolo, e di quelli stessi, che formavano il substrato della divisione apertasi fra i Guelfi popolari in Guelfi Neri e in Guelfi Bianchi, Dante, pure trascinato a viverne gli episodî e a subirne le conseguenze, non si rese mai conto, e non vi partecipò mai col proprio interessamento. Onde, se Egli si trovò d'accordo coi Bianchi nell'avversare il programma di espansione, propugnato, anche a costo di intaccare più o meno radicalmente la piena autonomia e autarchia cittadina, dai ceti più ardimentosi e pugnaci del popolo grasso, non è probabilmente perchè, a sostenere il programma di rigida fedeltà alle più chiuse e grette tradizioni municipalistiche, fosse spinto dagli stessi motivi, prevalentemente economici, che guidavano la maggior parte dei Bianchi: ma perchè, in una politica fiorentina intesa all'intreccio di sempre nuovi rapporti con amici spesso più potenti di lei, onde abbattere la potenza delle città rivali e affermare la propria, Egli, già sin d'allora, non vedeva che occasioni di guerre e di disordini tra città italiane, che elementi di conservazione o di inasprimento di un generale e miserevole stato di ànarchia e di guerra perpetua, di cui non Gli pareva di scorgere altro effetto che il danno comune (2). Laddove i Bianchi, insomma, continuavano a non vedere che la propria città, e, pur concependo la politica di questa in funzione dei proprî interessi di classe, a concepire in funzione della propria città il resto d'Italia e del mondo, Dante dovè assai presto, sia pure inconsciamente, esser tratto a trascendere, oltre la classe, la città, e, pur geloso della indipendenza e autonomia cittadina, di fronte ad ogni invadenza altrui, a concepirne l'attività e gli in-

---

(1) Cfr. il mio scritto *La lotta delle classi alla fine del medio evo,* in *Politica,* a. II, n. 18, pp. 213 sgg.

(2) V. il mio articolo *Dante e l'unità nazionale,* in *Idea Nazionale,* 11 maggio 1921.

teressi, come non necessariamente antitetici, ma coordinati a quelli delle altre città italiane e alle superiori esigenze di ciò, che nel *Convivio* Egli chiamerà la *civiltà umana*: la *giustizia* e la *pace*: una giustizia, che non è puramente quella propria d'ogni singola città, ma è comune a tutti gli uomini, è una pace che non è la pace interna ad ogni singolo Stato, ma è la pace esterna, a tutti comune. Anche l'aspirazione alla giustizia e alla pace deve perciò ritenersi assai antica nello spirito Suo.

E, certo, agli anni fiorentini risale la recisa repugnanza dantesca per ogni forma di diretto dominio politico ecclesiastico: e specialmente all'influsso esercitato sull'animo Suo dalla lotta a coltello combattutasi, nel 1300 — l'anno della sua partecipazione al governo cittadino —, tra il Comune di Firenze e Bonifacio VIII (1). La ferma resistenza del Comune agli intrighi di Bonifacio VIII per annettere la Toscana allo Stato della Chiesa e alla pretesa di lui di ingerirsi, in forza della *plenitudo potestatis* conferitagli da Dio *super Reges et Regna*, nelle faccende interne di Firenze, lo ebbe, e durante i mesi del suo Priorato, e in seguito, così convinto e tenace assertore, da esporlo, come il più temibile nemico, all'ira vendicatrice del Pontefice. Le vicende di quella lotta, e specialmente gli atti del processo intentato dal Papa contro Lapo Saltarelli, nei quali la teoria della prossima bolla *Unam Sanctam* era nettamente preannunciata, lo avevan così posto di fronte al problema dei rapporti fra l'autorità della Chiesa e l'autonomia civile e politica degli Stati autarchici: ed è certo che Egli l'aveva, sin d'allora, entro di sè risolto in senso nettamente antiteocratico (2). E, sin d'allora, la Curia di Roma gli era apparsa il più pericoloso centro di infezione di quella cupidigia di dominio e di ricchezze, il cui dila-

(1) Cfr. Levi, *Bonif. VIII e le sue relaz. col Com. di Firenze*, in *Arch. Soc. Rom. st. patr.*, V, 1882, pp. 399 sgg.; Del Lungo, *Da Bonifacio VIII ad Arrigo VII*, Milano, 1899.

(2) Cfr. Nardi, *Il concetto dell'Impero nello svolgim. del pens. dant.*, in questo *Giorn.*, 78, pp. 48 sgg.

gare pel mondo era la causa principale delle fazioni, delle discordie, delle violenze, onde la vita, non soltanto di Firenze, ma di tutti i paesi, era senza tregua turbata e insanguinata. Sin d'allora, senza dubbio, Egli dovè pensare che la giustizia e la pace, cui tendeva come a supremo bene comune, con tutte le forze dell'animo, non avrebbero mai regnato nel mondo, sino a che lo spirito di cupidigia e di dominazione politica non fosse uscito dalla Chiesa di Cristo.

Delle quali giustizia e pace, Egli aveva, non meno certamente, ben prima di mover per l'esilio, già sin dai suoi studî giovanili nelle scuole della sua Firenze, e dal suo passaggio a Bologna, imparato a scorgere la garanzia suprema e provvidenziale nella Ragione scritta, nel codice di leggi lasciato da Giustiniano, nel diritto romano, insomma. La conoscenza, che Dante dimostra, negli scritti dell'età matura, dei testi del diritto giustinianeo, non è soltanto il frutto di un posteriore accostarsi di Lui a fonti dapprima completamente ignorate, e deve farsi, in parte almeno, risalire alla sua cultura giovanile. La quale, se fu sovrattutto letteraria e filosofica, non potè certo prescindere da qualche più che elementare addottrinamento giuridico, essendo, ai suoi tempi, e a Firenze non meno che altrove, il diritto e la tradizione giuridica elemento essenziale di ogni forma della cultura italiana, e presupponendo necessariamente qualche grado di informazione giuridica la sua stessa partecipazione agli uffici direttivi del governo cittadino. Ora, il diritto romano presupponeva l'Impero. Tra l'idea del diritto romano, come diritto universale e comune, coesistente e superiore alle singole leggi personali e locali, e l'idea dell'Impero, come organo universale e comune del diritto e della giustizia, il rapporto era, anche nelle città più fedeli alle tradizioni del guelfismo, troppo intimo e stretto, sin dai primordii del rinascimento giuridico, perchè la conoscenza dell'una non dovesse indurre necessariamente la conoscenza dell'altra. La tradizione romanistica aveva già, dunque, offerto a Dante, sin dai suoi anni fiorentini, nell'idea dell'Impero, quale organo del diritto comune, superiore, almeno in

teoria, ad ogni governo particolare e locale, il presupposto primordiale e il punto di partenza necessario della sua futura dottrina politica (1).

2.

La quale era però pur sempre, in quegli anni, futura, perchè tutti quei germi di pensiero, quelle tendenze spirituali, quegli iniziali e originarî atteggiamenti pratici, tuttora più o meno vaghi ed incerti, non avevano ancora raggiunto piena coscienza di sè, e sovratutto non avevano ancor trovato, nell'idea dell'Impero, il nucleo o il centro d'attrazione e di riferimento comune, capace di farli veramente assurgere, nell'unità di un sistema, a dignità di autonomia. Onde nessuna ipotesi è meno accettabile di quella, che vorrebbe assegnare la composizione della *Monarchia* al 1300, o poco dopo, e vedervi una immediata reazione al programma d'universale dominio pontificio affermato da Bonif. VIII. Nella lotta tra Bonifacio e Firenze, l'idea dell'Impero era quasi del tutto assente: e vacante era, del resto, l'Impero. Ciò che si opponeva alla *plenitudo potestatis* asserita, in luogo dell'Impero, da Bonifacio, non era la *plenitudo potestatis* dell'Imperatore, erano i diritti dell'autonomia fiorentina: quei diritti, che, molto probabilmente, il Comune di Firenze avrebbe opposto, con non minor vigore, alla *plenitudo potestatis* imperiale, se ci fosse stato allora un Imperatore disposto a farla valere. E forse non è troppo azzardato supporre che, in tale ipotesi, Dante si sarebbe, allora, schierato per il proprio Comune e contro l'Impero. Giacchè il concetto che Dante ebbe dell'Impero, prima dell'esilio,

(1) Cfr. i miei scritti *Impero e Papato nella tradiz. giurid. bolognese e nel dir. pubbl. ital. del Rinascim.*, Bologna, 1911, pp. 20 sgg.; *Studii sulla dottr. polit. e sul dir. pubbl. di Bartolo*, I, in *Riv. ital. per le scienze giuridiche*, 1917, pp. 17 sgg.; *Sulla cultura giurid. di D.*, in *Bull. Soc. dant.*, 1912, pp. 176 sgg.; e Solmi, in *Bull. Soc. dant.*, 1907, pp. 100 sgg.: 1908, pp. 236 sgg.; 1911, pp. 255 sgg.

non era probabilmente molto diverso da quello, che era proprio della maggior parte dei suoi concittadini, anzi della maggior parte degli Italiani: il concetto di un potere, riconosciuto in teoria, o in astratto, come simbolo della ideale unità giuridica della Cristianità e della perennità e maestà della legge comune; non sentito e voluto, come una forza viva e attualmente operante. Chè, anzi, non ci mancano indizî a farci supporre che, sinchè rimase a Firenze, Dante non si sia completamente sottratto all'influsso della tradizione curialista e guelfa, che, pur riconoscendo l'esistenza giuridica dell'Impero, ma negandogli la diretta origine dalla volontà divina, gli attribuiva un significato e una funzione secondaria e subordinata, di fronte alla Chiesa fondata da Dio. Dante ci confessa infatti, nel secondo libro della *Monarchia*, di avere un giorno anch'Egli condiviso l'opinione, caratteristicamente guelfa, che il popolo romano avesse conquistato per forza d'armi il dominio del mondo, e quindi l'Impero non avesse altra origine e altra giustificazione storica che la violenza, cioè il peccato (1).

Ma forse una anche più significativa conferma di ciò ci offre il Poeta, se, come io credo probabile, sia da accogliersi l'interpretazione proposta dal Parodi di due fra le più apparentemente oscure e tormentate terzine dell'ultimo del *Purgatorio* (2). Si tratta delle parole, che dirà a Dante Beatrice nel Paradiso Terrestre, quasi a corollario della dimostrazione poco prima espostagli del significato della *pianta dispogliata*, cioè del *ius humanum*:

> Perchè conoschi, disse, quella scuola,
> ch'hai seguitata, e veggi sua dottrina,
> come può seguitar la mia parola:

---

(1) *Mon.* II. 1. 2: « admirabar equidem aliquando Romanorum populum « in orbe terrarum sine ulla resistentia fuisse prefectum, cum, tantum super- « ficialiter intuens, illum nullo iure sed armorum tantummodo violentia obti- « nuisse arbitrabar ».

(2) Parodi, *L'albero dell'Impero*, nel vol. *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Perrella, 1921, pp. 527 sgg.

e veggi nostra via da la divina
distar cotanto, quanto si discorda
da terra il ciel che più alto festina (1).

In queste parole si nasconderebbe, secondo il Parodi, un nuovo rimprovero di Beatrice, dopo i tanti e acerbi, che essa gli ha già, al suo apparire nel Paradiso Terrestre, rivolti per il traviamento di lui dopo la sua morte: ma, mentre i rimproveri precedenti si riferivano al traviamento morale, questo si riferirebbe a un traviamento intellettuale. Io ti ho — essa gli direbbe, in sostanza — con così alte, e, a tua confessione, per te così difficili parole, spiegato il significato della pianta dispogliata, dimostrandoti che il *ius humanum* è anch'esso di origine divina, e quindi è di origine divina anche l'Impero, che è da Dio destinato a reintegrarne, dopo il fallo d'Adamo, il vigore, perchè tu ti renda conto, constatando la debolezza mentale, che te ne è rimasta, pur dopo esserne guarito, del profondo errore, in cui tu eri un giorno caduto, seguendo, dopo la mia morte, la scuola di coloro, che ti avevano insegnato non esserci altro diritto di origine divina, se non quel diritto, di cui è organo la Chiesa, e che quindi l'Impero, organo del *ius humanum*, non deriva da Dio, ma dal peccato. La scuola, cui allude Beatrice, sarebbe adunque, non già, come altri pensa, la scuola di Virgilio, seguita da Dante, dall'inizio del viaggio all'ingresso nel Paradiso Terrestre, cioè gli insegnamenti della ragione umana, incapaci di guidare da soli l'uomo alla comprensione delle più alte verità divine, contrapposta alla propria, cioè agli insegnamenti della rivelazione e della fede (2): ma, proprio, la scuola dei teologi e filosofanti, cui Dante ci dice di avere, in Firenze, frequentato dopo la morte di Beatrice (3). In altri termini, la

(1) *Purg.* XXXIII. 85 sgg.

(2) V. del resto, Busnelli, *Dalla scuola di Virgilio alla scuola di Beatrice*, in *Racc. di studi di storia e crit. letter. dedic. a Fr. Flamini*, Pisa, 1918, pp. 53 sgg.

(3) *Conv.* II. 12. 7.

scuola teologico-giuridica della tradizione agostiniana, usa a contestare la naturalità del *ius humanum* e la diretta origine divina dell'Impero, che in Firenze Guelfa aveva senza dubbio uno dei suoi centri principali, e di cui dovevano essere, a Firenze, seguaci, in gran parte, gli stessi giuristi: quei giuristi, ligi alle affermazioni canonistiche e curialiste antimperiali, alla cui vacua presuntuosità formalistica Dante non risparmierà, nel trattato politico, gli strali della sua ironia (1).

Ed io sarei disposto ad accogliere l'interpretazione del Parodi, se Egli non inclinasse a protrarre la soggezione di Dante a quell'errore, cioè alla concezione guelfa e curialista del *ius humanum* e dell'Impero, ben oltre gli anni fiorentini e lo stesso esilio, e a scorgerne le tracce persino nella prima cantica del Poema!

No: quando Dante cominciò a dettare l'*Inferno*, Egli sapeva già che il *ius humanum*, la *umana civiltà*, si fonda sulla Natura, cioè sulla volontà di Dio: e sapeva anche che l'Impero è stato posto in essere da Dio: aveva superato quell'errore.

Il suo pensiero politico partiva ormai da presupposti, non agostiniani, ma tomistici (2). E tutta la costruzione allegorica del Poema, quale appare, nelle sue basi, già nel Prologo, non si spiega, se non ammettendo che Egli si fosse liberato da ogni soggezione ai preconcetti del guelfismo circa l'origine dell'autorità imperiale. Anzi, la genesi stessa di quella costruzione allegorica nella mente del Poeta presuppone già svoltasi e risoltasi in Lui una profonda crisi spirituale, di cui il fattore risolutivo fu appunto offerto da una radicale trasformazione nel modo di concepire l'Impero e la sua funzione nel mondo.

---

(1) *Mon.* II. 10. 9.

(2) Cfr. la mia *Base aristotel.-tomist.*, cit., pp. 1 sgg. e *Medio Evo e Rinascim.*, ecc., pp. 159 sgg.

3.

La prova più aperta che quella trasformazione è posteriore alla condanna di Dante all'esilio ci è data dal *Convivio*. Nel *Convivio*, infatti, la nuova idea dell'Impero, quella da cui muoverà il Poema, non entra che di straforo e per incidenza, nel quarto libro. Ciò dimostra che, quando, nei primissimi anni dell'esilio, Dante fermò il disegno e iniziò la stesura del *Convivio*, non annetteva all'idea dell'Impero alcuna particolare efficacia per il rinnovamento morale e politico della *umana civiltà*, e non aveva affatto la coscienza di avere un nuovo programma politico, in rapporto all'Impero, da esporre ai suoi contemporanei. Questo programma si stava, bensì, elaborando in Lui, e proprio mentre Egli stava scrivendo il *Convivio*; ma la elaborazione ne era tuttora, in gran parte, inconscia. Soltanto più tardi, durante la stesura del quarto libro, la nuova idea, inconsciamente maturatasi, si sarebbe presentata, in tutto il suo fulgore, alla coscienza di Lui, afferrandone per sempre nel suo fascino lo spirito. Nell'accingersi a fare amorevole elargizione ai suoi contemporanei, per aiutare gli uomini corrotti a rimettersi sul cammino della vera felicità, cioè della virtù, e per rialzare, di fronte ai suoi concittadini, la sua fama, ingiustamente avvilita dalla iniqua condanna, e render possibile il suo ritorno nella patria diletta, delle briciole da Lui amorosamente raccolte al banchetto di verità e di sapienza ammannitogli dai filosofi, Egli non era, o non credeva di essere, che l'espositore di ciò, che i suoi Maestri in filosofia morale, e, sovrattutto, attraverso San Tommaso, il filosofo dei filosofi, il Maestro di color che sanno, il Maestro e Duca della ragione umana e della nostra vita, Aristotele, gli avevano insegnato.

Il *Convivio* doveva infatti formare, nell'intenzione di Dante, sotto l'aspetto di un commento dottrinale a una serie di canzoni allegoriche, o, comunque, tratte a significazione allegorica, una

grandiosa e completa esposizione enciclopedica di filosofia morale. Dante perciò, dopo avere, nel secondo e terzo libro del Trattato, svolto, con commossa eloquenza, e dai più svariati punti di vista, l'elogio di quella « bellissima e onestissima figlia « de lo Imperadore de l'Universo », che è la filosofia, e, nel quarto, dimostrato che, nobiltà equivalendo a perfezione in ciascuna cosa, secondo natura, nobile e perfetto non può essere l'uomo, se non in quanto viva secondo la propria natura, cioè secondo ragione, e quindi secondo virtù, e che perciò dalla nobiltà umana provengono, come da seme necessario, tutte le buone tendenze che fanno l'uomo felice in ciascuna sua operazione, ossia tutte quante le virtù; avrebbe dovuto, secondo il piano prefisso all'opera, negli undici libri seguenti (chè tanti Egli ne promette), parlare, in genere, di tutte le virtù, comprese le spirituali o intellettuali, che guidano, nell'etica aristotelico-tomistica, alla più eccelsa beatitudine e perfezione della vita contemplativa, o, come par più probabile, giacchè Egli stesso preannuncia a soggetto del quattordicesimo libro la Giustizia, e del quindecimo la Liberalità, soltanto di ciascuna delle undici virtù distinte e numerate « dalla divina sentenza di Aristotele » sotto il titolo di virtù morali: quelle virtù, che conducono l'uomo alla perfezione e beatitudine della vita pratica o attiva (1).

Quando Dante concepiva il vasto piano del suo *Convivio*, e ne iniziava l'esecuzione, era dunque convinto che ciascun uomo può, purchè conquisti, mediante il dominio della ragione sugli appetiti, l'abito delle virtù morali e intellettuali, conquistare nella vita attiva o civile, e in quella contemplativa, la felicità terrena, in ciascuno dei suoi gradi. Il che vuol dire che Egli aveva ormai superato ogni influsso pessimistico agostiniano, nel modo di concepire la natura umana e la *umana civiltà*, ed era ormai tutto dominato dall'influsso tomistico. I libri del *Convivio*, che Egli riuscì a comporre, sono tutti pervasi da un sereno

(1) Cfr. per tutti, Pellegrini, *Il Convivio,* nel vol. *Dante,* Treves, 1921, pp. 68 sgg.

spirito di eudemonismo, nettamente aristotelico e antiagostiniano. Il fine naturale di ciascuna delle comunità autarchiche — città e regni —, in cui la *umana civiltà* si divide, è di garentire, attraverso il reciproco ossequio della giustizia, e quindi della pace, a ciascuno dei suoi componenti, il bene vivere, cioè il viver felice nell'abito delle virtù: ed è un fine, che può esser naturalmente raggiunto (1). Il Dante del *Convivio* non è l'inconsolabile fedele di Beatrice immortale, che, perduta ogni speranza di conseguire, da solo, senza la divina presenza di lei, senza la guida dei suoi occhi venuti di cielo in terra a miracol mostrare, la perfezione morale nella felicità terrena, non spera in altra perfezione e in altra felicità, che in quella, a cui il culto di lei lo condurrà dopo la morte: è un Dante, che la Donna Gentile, cioè la Filosofia, ha consolato, ridestandogli la fiducia nell'attitudine della propria ragione a condurlo alla perfezione morale, e quindi alla felicità terrena (2).

Occorre però andar cauti nell'interpretare quella, che da alcuni si insiste a chiamare la tendenza razionalistica del *Convivio*. Di razionalistico, nel *Convivio*, non v'è che quel tanto di razionalismo, che, in confronto alla corrente mistico-agostiniana, era insito nello stesso tomismo: cioè la fiducia nella capacità naturale della ragione umana, pur dopo il peccato di origine, a comprendere una verità, che, per quanto circoscritta e limitata di fronte alla verità divina, è pur sempre una verità, che ha un proprio valore di autonomia. Parlare di razionalismo dantesco in altro senso, e supporre, nel processo interiore dello spirito di Dante, un periodo, in cui Egli avrebbe creduto in una illimitatezza e onnipotenza della ragione umana a invadere persino il campo della Teologia, come scienza della verità rivelata (3), val

---

(1) V. i passi citati nella ricostruzione da me tentata in *Base aristot.-tomist.* cit., pp. 5 sgg., 15 sgg., 33 sgg.; 245 sgg.

(2) Cfr. *Conv.* II. 12.

(3) Nardi, *Op. cit.*, p. 43: con maggior prudenza, fra altri, Pietrobono, *Il Poema Sacro*, I, pp. 139 sgg.

quanto fraintendere i presupposti stessi del *Convivio*. Nel quale, la distinzione fra i *documenta philosophica* e i *documenta revelata* (1), tra la ragione e la fede, fra il Virgilio, insomma, e la Beatrice della *Commedia*, ben lungi dall'essere negata o assorbita in un simbolo strettamente unitario, quello della Donna Gentile, è implicitamente sottintesa. Nulla è più frequente, nel *Convivio*, che l'accenno all'impedimento, che non è un difetto naturale, ma una limitazione imposta alla Natura da Dio, per cui gli occhi intellettuali dell'uomo sono, sinchè l'uomo vive sulla terra, chiusi alla piena e perfetta conoscenza delle verità trascendenti e divine: il quale impedimento non è però necessario all'uomo superare, per raggiungere la sua perfezione o beatitudine *naturale* sulla terra (2). Onde l'« umano desiderio « è misurato in questa vita a quella scienza che qui avere si « può, e quello punto non passa se non per errore, lo quale è « di fuori di naturale intenzione... Onde con ciò sia cosa che co- « noscere di Dio e di certe altre cose quello esse sono non sia « possibile a la nostra natura, quello da noi naturalmente non « è desiderato di sapere... » (3). L'uomo, dunque, non ha bisogno, per esser felice in terra, di conoscere quella verità, la cui comprensione trascende i limiti naturali della sua facoltà intellettiva, e della cui visione dovrà consistere la beatitudine della vita eterna, dopo la morte del corpo. Il che non vuol certo dire

---

(1) *Mon.* III. 16. 8.

(2) *Conv.* II. 4. 16; III. 8. 15; 15. 6; 4. 9 sg., ecc. Che, in alcuni luoghi del *Convivio*, a proposito di certe questioni, come di quella relativa al numero dei cieli e ai motori, D. sottoponga ad analisi razionale, rifacendosi alla dottrina di Aristotele, anche argomenti chiariti dalla fede, ossia dalla rivelazione, prova soltanto il suo entusiasmo di filosofo, desideroso di strappare alle forze della ragione tutto ciò che essa può dare, non prova affatto la sua pretesa di sostituire la ragione alla fede, di fronte ai cui responsi senz'altro si inchina (cfr. *Conv.* II, 3. 4). Lo spirito del *Convivio* è prettamente tomistico: e aristotelico-tomistico è il concetto, con cui si apre il *Convivio*, essere la « natural sete » degli uomini il *sapere* (*Conv.* I. 1): s'intende la sete di felicità o di perfezione *terrena*.

(3) *Conv.* III. 15. 9 sg.

che l'uomo possa raggiungere la beatitudine ultraterrena o eterna, ignorando quelle verità nella vita terrena: ma basta che egli, quelle verità, non già conosca, chè non potrebbe, ma *creda*; e creda, non già in forza di una sua virtù naturale — in forza, cioè, di quelle virtù intellettuali, mediante cui egli raggiunge quella scienza della verità, che rientra nella sua naturale capacità intellettiva —, ma in forza di una virtù sovrannaturale, qual'è la fede (1). È, in sostanza, quello che si dirà nell'ultimo capitolo della *Monarchia*. L'uomo deve, per esser felice in terra, conquistare, attraverso lo sviluppo della propria naturale facoltà intellettiva, la scienza della verità, che gli è possibile raggiungere: riceve invece, per esser felice in cielo, direttamente da Dio, per infusion della grazia, la fede.

Che, del resto, il simbolo di Beatrice sia completamente assorbito, nel *Convivio*, da quello della Donna Gentile, è smentito dallo stesso Dante, là dov'Egli dichiara di non intendere « derogare « in parte alcuna alla *Vita Nuova* », ma soltanto integrarla (2): ed integra, mediante la temperata virilità del *Convivio*, l'appassionato fervor giovanile della *Vita Nova*, in quanto, alla rinuncia, implicita in questa, alla felicità terrena per quella celeste, alla ragione per la fede, sostituisce la dimostrazione non essere quella rinuncia necessaria al culto fedele di Beatrice, perchè l'uómo può, se vuole, conquistare, per virtù della Donna Gentile, la felicità terrena, prima di meritare, per virtù di Bea-

(1) Per es. *Conv.* II, 5: « Detto è che, per difetto di ammaestramento, li « antichi la veritade non videro de le creature spirituali, avvegna che quello « popolo d'Israel fosse in parte da li suoi profeti ammaestrato ' ne li quali, « per molte maniere di parlare e per molti modi, Dio avea loro parlato ', sì « come l'Apostolo dice. Ma noi semo di ciò ammaestrati da colui che venne « da quello, da colui che le fece, da colui che le conserva, cioè da lo Impera- « dore de l'universo, che è Cristo, figliuolo del sovrano Dio e figliuolo di « Maria Vergine... lo quale fu morto da noi, per che ci recò vita. ' Lo qual « fu luce che allumina noi ne le tenebre ', sì come dice Joanni Evangelista, « e disse a noi la veritade di quelle cose che noi sapere senza lui non po- « tevamo... ».

(2) *Conv.* I. 1. 16.

trice, quella celeste. Il Dante del *Convivio* non ha, in altri termini, abbandonato Beatrice, in quanto a lei pur sempre si affida, come a quella, che lo guiderà, per mezzo della grazia divina, alla beatitudine dell'al di là: ma, per la beatitudine in questa vita, si affida, senza riserve, alla Donna Gentile, ossia alla Filosofia, perchè crede che sia possibile a ciascun uomo, seguendo gli insegnamenti della ragione, raggiungere, anche in questa, la beatitudine, che essa può naturalmente dare: e raggiungerla, non soltanto attraverso l'abito delle virtù intellettuali, ma anche, e prima, attraverso l'abito delle virtù morali.

È invero evidente, nel *Convivio*, l'importanza attribuita alla vita pratica, alle virtù morali (1). La dottrina, che Dante vi espone, è essenzialmente morale: mira, assai più che a render sapienti gli uomini, a renderli virtuosi: o, meglio, si serve della sapienza, per guidarne la volontà: per trarli fuori, con la luce emanante dell'etica aristotelica, dalle tenebre del disordine e del vizio, in cui sono immersi (2). Ciò che Egli se ne ripromette, è il rinsavimento morale degli uomini, che ora, nel più gran numero, « vivono secondo senso e non secondo ragione, a guisa « di pargoli », e il loro ritorno sulla via della verità e della virtù: il riaccendersi in loro del lume della ragione, sinora spentovi dal cieco prevalere degli appetiti e delle passioni: « Questo « sarà quello pane orzato, del quale si satolleranno migliaia, e a « me ne soperchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova,

(1) Cfr. per es. Marigo, *Mistica e scienza nella Vita Nova di D.*, Padova, 1914; *Amore intellettivo nella evoluz. filosof. di D.*, in *Racc. di studi di stor. e crit. dedic. a Fr. Flamini*, Pisa, 1918, pp. 439 sgg., e la recens. di Parodi, in *Bull. Soc. dant.*, 1919, pp. 1 sgg. Che un contrasto ci sia, tra l'importanza che alla vita pratica attribuisce il *Convivio*, e le aspirazioni contemplative della *Vita Nova*, a me pare, malgrado le acute osservazioni del Parodi, non potersi dubitare. Nè credo possa negarsi nella *Vita Nova* una tendenza mistica del tutto estranea al *Convivio*. Il Parodi ha invece, senza dubbio, ragione nell'insistere sul carattere prettamente tomistico del *Convivio*, e nell'affermare il proprio scetticismo di fronte alle pretese infiltrazioni averroistiche nel *Convivio* stesso.

(2) Cfr. *Conv.* I. 4. 3 sgg.; 11. 5; III. 13. 4 sgg.

« sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà « lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritade, per lo usato « sole che a loro non luce » (1).

4.

Ma, intanto, e proprio in quegli anni, tra il 1302 e il 1306, i più decisivi per la formazione del Suo pensiero politico, mentre lo studio, ripreso con rinnovato ardore, degli storici e dei poeti di Roma, e specialmente di Virgilio, Gli faceva apparire sotto una luce nuova, e forse dapprima appena sospettata, le gesta del popolo romano; le vicende dell'esilio, ponendolo a contatto con centri, in cui le tradizioni del ghibellinismo erano ancor vive e tenaci — particolare efficacia dovette esercitare su di Lui, tra il 1303 e il 1304, l'ospitalità offertagli, a Verona, dal gran Lombardo, « che in su la scala porta il santo uccello » — Lo inducevano a porsi, in tutta la sua complessità e interezza, il problema dell'Impero, reso di attualità dalla risonanza delle polemiche italiane e francesi suscitate dalla bolla *Unam Sanctam*, e dalla lotta fra Bonifacio e la Corte di Francia, e, sottoponendo a una radicale revisione le idee vaghe ed incerte avutene sino allora, a cercarne la soluzione in un suo più diretto e immediato accostarsi ai testi del diritto romano giustinianeo, alla glossa, agli scritti dei giuristi contemporanei — alcuni dei quali suoi amici fedeli —, alla tradizione imperialistica. Così gli si veniva svelando alla coscienza, non senza meraviglia e stupore, e quasi vergogna per l'ignoranza trascorsa, un concetto dell'Impero, delle sue origini, della sua immanente efficienza, dei suoi rapporti con l'Italia, ben diverso da quello, che ne aveva recato da Firenze.

La conquista del mondo per parte del popolo romano gli appare ormai, con tanta evidenza, l'effettuazione di un disegno

(1) *Conv.* I. 13. 12.

della Provvidenza divina, da fargli ora sembrare risibili cavilli quelli di coloro, che si ostinano a negare il diritto del popolo romano a dominare su tutti gli altri popoli (1). Ma, se l'Impero è stato, per diretto mandato divino, fondato dai Romani, o Latini, esso spetta tuttora a coloro, che sono dei Romani i diretti successori, agli Italiani, la cui comune latinità e discendenza da Roma e dalla *civilitas* romana è già chiaramente enunciata nel *De Vulgari Eloquentia*, appunto nei primi anni dell'esilio (2). L'Impero ha dunque pur sempre in Italia il suo centro. E di ciò gli offre conferma il diritto pubblico del tempo, secondo il quale, alla corona del regno d'Italia, e non alla corona del regno di Germania, è congiunta la designazione all'autorità imperiale. Poichè l'Imperatore è il successore e continuatore di Augusto, a qualunque nazionalità appartenga e ondunque egli venga, esso è prima di tutto italiano, perchè l'Impero spetta a colui, ch'è il re dei Romani, cioè degli Italiani. L'Impero non è perciò, in tutta la sua efficienza, secondo il disegno divino, se non in quanto è esercitato dall'Italia. Ma, se l'Impero è italiano, esso è insieme universale, nel senso più ampio e preciso del termine. Dal testo giustinianeo e dalla glossa, Dante apprende che esso non ha limiti, nè di tempo, nè di spazio: è eterno, e durerà sino alla fine di secoli, e il suo confine è l'oceano: che l'Imperatore è *dominus totius mundi*, non solo per quanto

---

(1) *Mon.* II. 1. 3: « Sed postquam medullitus oculos mentis infixi et per « efficacissima signa divinam providentiam hoc effecisse cognovi, admiratione « cedente, derisiva quaedam supervenit despectio », ecc.; e *Conv.* IV. 5. 8: « Veramente potrebbe alcuno *gavillare*... », ecc. Probabilmente, a modificare le sue idee sul popolo romano e a guarirlo dai preconcetti agostiniani, influì anche il più profondo e immediato contatto col tomismo: è degno di nota il fatto che, nel terzo libro del *De regim. princip.*, c. 4 sg., attribuito a S. Tommaso, l'acquisto del mondo per parte del popolo romano è considerato da un punto di vista e con criterî press'a poco simili a quelli danteschi.

(2) Cfr. per tutto ciò il mio scritto *La unità polit. della naz. italiana e l'Impero nel pens. di D.*, in *Arch. storico ital.*, 1917, pp. 106 sgg: anche *Il sogno italico di D.*, in *Nuovo Convito*, 1917, nn. 6-7; *Il Canto dell'Italia* in *Nuovo Giorn. dant.*, dir. da G. L. Passerini, 1919, p. 18 sg.

riguarda l'amministrazione, la protezione, la giurisdizione, ma, almeno secondo qualche giurista, sinanco per diretto dominio su i beni particolari di ciascuno degli abitatori dell'orbe: che la sovranità su tutti i popoli e su tutti i principi della terra è imprescrittibile, onde non vi ha motivo giuridico o storico sufficiente a giustificare la piena indipendenza d'un paese o d'una regione dalla autorità imperiale: che, quindi, i principi e i governi della terra, che quell'autorità non riconoscono, o si comportano come se essa non fosse, sono da considerarsi usurpatori del proprio ufficio, e sinanco del proprio territorio: che soltanto da Lui, e in nome suo, può applicarsi il diritto e amministrarsi la giustizia: che, anzi, non v'è, fuori dell'Impero, nè diritto, nè giustizia. L'Imperatore soltanto ha diritto di far leggi, che valgano per tutti i regni e per tutte le repubbliche; ma non è legato dalle leggi, nè particolari, nè generali: egli solo è supremo giudice inappellabile (1). È, insomma, la incarnazione o personificazione del diritto: « quello che esso dice a tutti è legge, « e per tutti dee essere obedito, e ogni altro comandamento da « quello di costui prendere vigore e autoritade » (2).

Ed ecco, a un tratto, quasi di straforo, insinuarsi nel *Convivio*, e proprio mentre Dante sta svolgendo, dai presupposti eudemonistici dell'etica aristotelica, il concetto della identità fra nobiltà e perfezione, e quindi fra conquista della virtù e conquista della felicità, la nuova idea dell'Impero, a limitare radicalmente l'ottimismo, da cui il *Convivio* aveva preso le mosse. L'*umana civiltà* non può conseguire quello, che è il suo fine naturale, la vita felice degli uomini, se non vi sia, al di sopra delle famiglie, delle vicinanze, delle città e dei regni, cioè della gerarchia di comunità naturalmente formantisi dall'istinto sociale degli uomini, un potere universale e supremo: se non vi sia « a perfezione de la universale religione de la umana spezie...

(1) V., oltre gli scritti cit. in *n.* a p. 405, recentemente Vento, *La filosofia polit. di D. nel « De Mon. »*, Torino, 1921, pp. 7 sgg.; 163 sgg.

(2) *Conv.* IV. 4. 7.

« uno, quasi nocchiero, che, considerando le diverse condizioni « del mondo, ne li diversi e necessarî offîcî ordinare abbia del « tutto universale e inrepugnabile officio di comandare »: in altri termini, l'Imperatore. E ciò, perchè, in ciascuna di quelle comunità naturali, la conquista della felicità è impedita — e, s'intende, impedita a coloro, che dovrebbero naturalmente conseguirla, cioè a coloro, che sarebbero individualmente disposti ad agire secondo i dettami della ragione — dalle guerre, dalle discordie, dai disordini, che lo spirito di cupidigia e di dominio scatena fra gli uomini, piegando la volontà dei più a volere il male, anzichè il bene del prossimo. Troppi uomini, cedendo alla resistenza, che, per colpa della ferita inferta dal peccato di Adamo alla natura umana, gli appetiti inferiori oppongono alla ragione, sono tratti dalla propria incontinenza a violare i diritti altrui, perchè i pochi, che pur sappiano domare in sè gli appetiti, possano conseguire, nella felicità, il premio della loro virtù. L'Imperatore è appunto colui, che deve mantenere « li re con- « tenti ne li termini de li regni, sì che pace intra loro sia, ne « la quale si posino le cittadi, e in questa posa le vicinanze si « amino, in questo amore le case prendano ogni loro bisogno, « lo qual preso, l'uomo viva felicemente; che è quello per che « esso è nato ». Il che egli può ottenere, in quanto, tutto possedendo, non ha nulla da desiderare, e quindi si trova nella impossibilità di voler mai nulla, che sia di altri, o che altri danneggi: ossia nella necessità di voler sempre secondo giustizia, e di servirsi con giustizia dell'onnipotenza, derivantegli dall'universale dominio, per imporre la giustizia agli ingiusti (1). È dunque la personificazione della giustizia, o della volontà giusta: e, come tale, il *cavalcatore de la umana volontade*: colui, che fa sì che sia giusta la volontà di tutti gli altri uomini, o, meglio, che la volontà dei giusti non si spunti contro quella degli ingiusti (2). Tale egli è, non già perchè egli sia un uomo

(1) *Conv.* IV. 4. 1 sgg.
(2) *Conv.* IV. 9. 10.

diverso dagli altri (1). Egli è, come tutti gli uomini, soggetto alla resistenza degli appetiti inferiori e alla possibilità di cederle: e non è, quindi, nè infallibile — tant'è vero che Dante stesso gli contesta la competenza a pronunciar definizioni di carattere teoretico: anzi, lo spunto e l'occasione a introdurre nel *Convivio* l'esposizione della teoria imperiale è a Dante offerta dalla necessità di confutare una definizione di Federico II (2) —, nè impeccabile. Ma, se può peccare di incontinenza pura e semplice nel concupiscibile e nell'irascibile, non può peccare di malizia ingiuriosa verso altrui, o di ingiustizia: volere comunque il male altrui. Giacchè, mentre, in tutti gli altri uomini, per la reciproca limitazione nel possesso e nell'uso dei beni, e per la limitatezza dei mezzi di offesa e di difesa, di cui ciascuno dispone, l'amore disordinato del bene proprio tende a diventare amore del male altrui, e l'odio disordinato del male proprio tende a trasformarsi in odio del bene altrui, onde in ogni incontinente c'è, in potenza, un ingiusto; manca nell'universale Monarca, che non ha nè ricchezze nè onori altrui da poter desiderare, nè offese o ingiurie altrui da poter temere, ogni motivo per la degenerazione dell'incontinenza in ingiustizia. Appunto perchè possa esserci un uomo, in cui questa degenerazione sia impossibile, Iddio ha, per la felicità del genere umano, preordinato il popolo romano alla conquista del mondo, fondando, per mezzo del popolo romano, l'Impero: perchè, in altri termini, in un uomo possa congiungersi « la filosofica autoritade con la impe« riale a bene e perfettamente reggere » (3); o, che è lo stesso, la necessità morale di volere, nei rapporti con gli altri, ciò che la ragione indica doversi, come giusto, volere, fondersi con la forza necessaria ad imporre questa volontà ad ogni ingiusta e renitente volontà altrui.

---

(1) Cfr. il mio *Prologo del Poema Sacro*, Palermo, tip. Giannitrapani, 1921, pp. 24 sg.

(2) *Conv.* IV. 3. 9.

(3) *Conv.* IV. 6. 18.

Ma tutto ciò val quanto dire che, dunque, la Filosofia, la Donna Gentile, non è per sè sufficiente a guidare l'individuo alla felicità sulla terra; e che non v'è fedele e leale osservanza degli insegnamenti della ragione, che sia, da sola, capace di garentire a un individuo la felicità. L'autorità del sommo Filosofo, di Aristotele, Maestro della umana condotta, è, senza l'autorità imperiale, « quasi debile, non per sè, ma per la disordinanza de « la gente », e non raggiunge il suo pieno vigore, se non sia integrata dalla presenza dell'autorità imperiale (1): perchè, se gli insegnamenti della ragione possono, piegando la volontà a dominare, secondo prudenza, gli appetiti, mediante l'abito della temperanza e della fortezza, indurre l'individuo alla volontà di regolarsi, nei suoi rapporti con gli altri, secondo giustizia, non possono, da soli, porre l'individuo in grado di piegare a giustizia la volontà ingiusta degli altri; e il giusto, che è vittima dell'ingiustizia altrui, non può esser felice. L'abito della giustizia presuppone, oltre che la volontà, la forza: ma una forza, di cui non sia possibile alla volontà di abusare. Ora, soltanto un individuo non può abusare della propria forza: l'universale Monarca.

Tutti gli altri principi e governanti della terra, in quanto, per la limitatezza dei loro dominî, e la presenza di nemici e rivali, sono esposti alle tentazioni della cupidigia e dell'ira, possono abusare della forza, e di fatto ne abusano: perciò non possono garentire la giustizia. « Oh, miseri, che al presente reggete! E oh! « miserrimi che retti siete!... chè nulla filosofica autoritade si « congiunge con li vostri reggimenti... Ponetevi mente, nemici « di Dio, a' fianchi, voi che le verghe dei reggimenti d'Italia « prese avete — e dico a voi, Carlo e Federigo regi, e a voi « altri principi e tiranni —; e guardate a chi a lato vi siede per « consiglio, e annumerate quante volte lo die questo fine de « l'umana vita per li vostri consiglieri vi è additato » (2).

---

(1) *Conv.* IV. 6. 17.
(2) *Conv.* IV. 6. 19: v. per Firenze, IV. 27. 11.

5.

Dante aveva dunque ormai, nell'idea dell'Impero, trovata la soluzione dell'angoscioso problema, di cui la sempre più amara esperienza degli uomini e delle cose gli rendeva ogni giorno più presente e pungente l'assillo: esiste, fra gli uomini, la giustizia? E, se esiste, perchè sempre trionfa, fra gli uomini, l'ingiustizia? Dante ha la coscienza di esser stato ingiustamente condannato dai suoi concittadini: si vede rispondere con dinieghi non meno iniqui, o con proposte ricattatorie, inaccettabili alla sua dignità di uomo e di cittadino, ad ogni tentativo per tornare nella patria diletta: si accorge, suo malgrado, non esservi nei suoi compagni di parte e di sventura maggior volontà di giustizia, di quanto non fosse nella volontà dei comuni avversarî, e se ne deve irreparabilmente staccare: vede, nelle sue affannose peregrinazioni da una città all'altra e da una all'altra corte, dominare, in tutte, gli stessi istinti di cupidigia, di violenza, di rapina, il cui dominio in Firenze gli chiude le porte della sua città: sa, da un pezzo, che lo spirito di cupidigia impera anche là, dove dovrebbe esser più ignoto, nella Curia romana, presso la corte del Vicario di Cristo, e inquina di sè, in tutti i luoghi, la vita interna della Chiesa e dei suoi organi: assiste, ovunque vada, al fermentare di odî inestinguibili e all'irrompere di discordie e di guerre interne ed esterne, e pur sempre fratricide, perchè svolgentisi fra Italiani e Italiani, cioè fra i membri di una stessa *civilitas*, fra i successori di una comune eredità di gloria, l'eredità del popolo romano: si sente, insomma, nella sua coscienza di latino, e nella sua antica incrollabile volontà di giustizia e di pace, ogni giorno più solo, in un mondo di cupidi e di violenti, pei quali ogni concittadino è un nemico. È dunque da rinnegarsi come falsa e illusoria la dolcissima e consolatrice verità insegnata dai filosofi: consistere la felicità sulla terra nell'abito della virtù? Quale felicità garentisce quest'abito, in un mondo, in cui

la volontà del male è sempre più forte di quella del bene? O è piuttosto da credere che la infelicità sulla terra è, per una insuperabile necessità, contrariamente a ciò che afferma Aristotele, il vero e unico premio della virtù? E che, poichè neppure gli ingiusti e i peccatori sono felici, la felicità terrena non può esistere?

No: se, intorno a Lui, dilaga dovunque il predominio delle peggiori passioni, e i pochi buoni sono ovunque impotenti a porvi rimedio; se, cioè, oggi, la virtù è impotente a raggiungere il suo fine, non è perchè Aristotele abbia errato nell'additare nell'abito della virtù, e quindi della giustizia, l'unica via per giungere alla felicità: è soltanto perchè, oggi, la giustizia è priva dell'organo necessario, che Dio le ha ordinato: perchè non c'è l'Imperatore: perchè, insomma, l'Impero è vacante, se pure vi siano in Germania principi, che si arrogan titolo di Imperatori. È vacante, non già perchè, come vuole la teoria curialista, all'Imperatore siano stati più o meno negati l'investitura e il riconoscimento papale; ma perchè l'Impero deve, per essere, essere esercitato dall'Italia, e in nome degli Italiani, eredi del popolo romano; e perchè l'Impero non è, se non in quanto sia effettivamente universale. Un potere, che si eserciti fuori d'Italia, e su alcuni determinati popoli o paesi, anzichè su tutta la Cristianità, non è il potere imperiale. L'Impero ha, di fatto, cessato di esistere, da che esso ha cessato di avere in Italia la sua sede: da che, come si dice nel *De Vulgari Eloquentia*, la *curia* d'Italia, per quanto ne esistan pur sempre le membra, è corporalmente dispersa, per la mancanza del capo (1): da che gli Italiani hanno perduto, di fatto, nel loro re, l'Imperatore.

Perciò Federigo II di Svevia fu l'« *ultimo Imperadore de li* « *Romani*; ultimo, dico, rispetto al tempo presente, non ostante « che Ridolfo e Andolfo e Alberto poi eletti siano, dopo la sua « morte e li suoi discendenti » (2). Nè è vero che la constata-

(1) *De Vulg. Eloq.* I. 18. 3.
(2) *Conv.* IV. 3. 6.

zione della vacanza imperiale sia fatta nel *Convivio* senza alcun segno di rimpianto (1). L'idea che, con la morte di Federigo II e di Manfredi, siano cessate le grandi tradizioni di cortesia e di saggezza dell'aristocrazia italiana e ogni lieto vivere cittadino, che troverà aperta espressione nel Poema, fa già indirettamente capolino nel *De Vulgari Eloquentia* (2), ed è sottintesa nell'ultimo libro del *Convivio*. Da allora, hanno avuto inizio i mali presenti d'Italia: e sovrattutto la universale dappocaggine e viltà d'animo dei governanti italiani. I quali sono tali, perchè è fatale che, mancando il Monarca, i governi delle città e dei regni cadano nelle mani dei peggiori: perchè, mancando il Monarca, l'Italia, e, con l'Italia, il mondo, sono senza guida, e non possono conoscere giustizia. « Quasi dire si può de lo Imperadore, volendo « lo suo officio figurare con una imagine, che elli sia lo caval- « catore de la umana volontade. Lo quale cavallo come vada sanza « lo cavalcatore per lo campo assai è manifesto, e spezialmente « ne la misera Italia, che sanza mezzo alcuno a la sua gover- « nazione è rimasa » (3).

Senonchè è evidente, che, una volta pervenuto ad una così salda e profonda convinzione che, non potendo la virtù raggiungere sulla terra il suo fine, se non in quanto regni sovrana su tutti gli uomini la volontà dell'Imperatore, la causa primordiale e fondamentale della presente infelicità è l'assenza di quella, Dante non poteva tardare a perdere ogni fiducia nella efficacia del suo *Convivio*, quale Egli l'aveva originalmente concepito, a rinnovare moralmente i suoi contemporanei. Poichè non c'è l'Imperatore, a che spingere gli uomini, con la esposizione della dottrina morale di Aristotele, a cercare, nella vita attiva o civile, ciò che essa non può assolutamente dare, sinchè duri l'assenza di quello? A che indirizzarli alla faticosa conquista dell'abito delle virtù morali, in un mondo, in cui l'abito della fondamen-

(1) Parodi, *Poesia e storia*, ecc., p. 402.
(2) *De Vulg. Eloq.* I. 12. 4.
(3) *Conv.* IV. 9. 10.

tale fra quelle virtù, la giustizia, è impossibile, anche ai virtuosi? A che parlare di nobiltà, come sinonimo di perfezione intellettuale e morale, a uomini, a ciascuno de' quali è, dalla malizia altrui, vietato il pieno e assoluto sviluppo delle proprie migliori facoltà? E come sperare che, in un mondo siffatto, in cui la volontà dei cupidi e dei violenti è fatalmente destinata a prevalere su quella dei giusti, gli uomini possano serbar gratitudine a chi si ostini a mostrar loro una via impraticabile? Dante si è accorto, ormai, che, a trarre gli uomini fuori dalle tenebre del vizio, non basta il lume della filosofia di Aristotele: e che, a satollare la fame di giustizia degli uomini, occorre, per ora, un'altra pregiudiziale verità: la necessità di ripristinare l'Impero. Egli lascia perciò in tronco il *Convivio*, da cui sente di non poter sperar nulla, nè per sè, nè per gli altri, e si dà tutto alla nuova idea, da cui sta per uscire il Poema. La Donna Gentile, simbolo della ragione, che guida gli uomini alla conquista delle virtù, cede il passo al poeta di Roma e di Augusto, a Virgilio, simbolo della ragione, che dimostra agli uomini, non poter la conquista delle virtù garentire la felicità, se non quando ci ci sia l'universale Monarca.

6.

Vediamo infatti ciò che Dante ci narra nel Prologo del Poema, cioè nell'antefatto della mirabile visione (1).

Egli si smarrì, un giorno — e ci dirà poi che fu « prima che « l'età sua fosse piena », negli anni della giovanezza —, in una selva oscura e paurosa, che rappresenta l'abito della vita disordinata e viziosa, ed è insieme il simbolo, oltre che del travia-

(1) Riassumo rapidamente nelle pagine immediatamente seguenti la tesi da me svolta nel *Prologo del Poema Sacro,* cit., pp. 7 sgg.; 37 sgg., rinviando alla documentazione e bibliografia ivi offerte: agli scritti ivi citati a n. 61 (p. 47), aggiungi Sanesi, *Per la interpretazione della Commedia* (Note), Paravia, 1902, pp. 37 sgg., 91 sgg.

mento morale di Lui, di quello degli uomini, fra cui viveva, del mondo, della umana civiltà disviata e corrotta. Più tardi, Egli ci fa sapere avere il suo ingresso nella selva coinciso col momento, in cui Beatrice, morendo, gli era scomparsa dal guardo. Nella selva egli si era smarrito, perchè, scomparsa Beatrice, che l'aveva con gli occhi giovanetti « in diritta parte volto », indirizzandolo all'abito della vita speculativa, aveva lasciato quest'abito, e si era dato al mondo e ai suoi disordini. Ma, a un tratto, nella piena maturità degli anni e della ragione, riconquistò la coscienza di sè e del proprio stato, e, fermo di abbandonare l'abito contratto delle operazioni viziose, si rimise, fuor della selva, in cammino, alla conquista, mediante l'abituale dominio della ragione sugli appetiti, della vera felicità, rappresentata dalla vetta di un colle baciato dal sole, cui si sale per un'erta, simboleggiante l'abito delle operazioni virtuose: un'erta, però, alla quale non si accede, se non superata una piaggia, che, a sua volta, simboleggia lo stato di transizione dall'abito del vizio a quello della virtù. Senonchè, per salire allà vetta del colle, Egli non riprese la via abbandonata alla morte di Beatrice, l'abito delle virtù intellettuali, ma tentò di insistere in quella dell'abito delle virtù morali: non lasciò, in altri termini, la vita attiva, o civile, nella quale si era prima smarrito, e continuò a cercare la felicità nell'abito dell'azione, anzichè nell'abito della speculazione, convinto che, per conquistarla, bastasse all'individuo la volontà di agire, dominando gli appetiti, secondo i dettami della ragione. Ma si era messo così per una via impraticabile: la piaggia era, quand'Egli vi mise il piede, *deserta*: non c'era nessuno, e nessuno quindi c'era sull'erta del colle: il che vuol dire che a nessuno era, prima di Lui, riuscito di raggiungere l'erta, e chi l'aveva tentato, era stato respinto nella selva. Anche a Lui, infatti, mentre, già prossimo a conquistar l'abito dell'agire virtuoso (*al cominciar dell'erta*), stava pur lottando con i risorgenti stimoli dell'incontinenza di concupiscibile e d'irascibile (la lonza e il leone), e stava per averne, con l'esercizio della temperanza e della fortezza, ragione, si frappose, a rendergli vano ogni sforzo,

l'ostacolo della lupa: ossia, non la propria incontinenza, da Lui già pressochè superata, ma la incontinenza altrui, degenerata in malizia, « di cui ingiuria è il fine » (violenza e frode): non, insomma, la propria ingiustizia, ma quella degli altri: la quale, sopraffacendolo, compromise la sua stessa vittoria sulla incontinenza propria. Onde stava per cedere, e, ripiegando Egli stesso al male la propria volontà, per ruinar nella selva del disordine e del vizio, quando gli apparve, *fioco per lungo silenzio*, Virgilio: cioè gli si ridestò, a un tratto, come da lungo letargo, la ragione, a rivelargli una verità, sino allora non sospettata: questa, che Egli, da solo, non avrebbe mai potuto, pur volendo, vincere la malizia, di cui ingiuria è il fine (la lupa), perchè, da solo, non sarebbe mai riuscito a imporre la propria volontà di giustizia alla mala volontà altrui: che, quindi, per vincer la malizia ingiuriosa, cioè per permettere a ciascun individuo di buona volontà la conquista della felicità nella vita civile, occorre che ci sia il Veltro, a porre in fuga la lupa, imponendo la giustizia agli ingiusti: in altri termini, l'Imperatore universale, organo supremo della giustizia e del diritto fra gli uomini: ma un Imperatore, non teorico e ipotetico e lontano da quell'Italia, in cui è la sede dell'Impero, bensì effettivo e reale, riammesso nella piena e assoluta efficienza dei suoi attributi e delle sue facoltà: un Imperatore, non a parole, ma a fatti, re dei Romani, e in nome dei Romani (o Italiani), universale padrone del mondo. Il Veltro, invero, benchè « sua Nazion sarà tra Feltro e Feltro », cioè, secondo l'acuta ed esatta interpretazione del Solmi (1), benchè il suo Stato abbraccierà l'universo, porterà, prima di tutto, salute all'Italia, e a quell'Italia che è la diretta continuatrice di Roma, e dall'Italia caccerà la malizia dal mondo. Tra i suoi attributi sarà perciò, oltre sapienza ed amore, anche *virtù*: ossia onnipotenza: quell'onnipotenza, che gli deriverà dall'universale dominio.

---

(1) Solmi, *Sulla traccia del Veltro*, in *Riv. d'Italia*, marzo 1913.

Dante ha, dunque, in un certo momento della sua vita — e, probabilmente, poco prima di troncare il *Convivio*: certo, dopo il disegno e l'inizio di questo: forse, proprio mentre ne dettava il quarto libro —, appreso una verità, che prima ignorava: una verità, che, non appena balenatagli alla coscienza, mutò radicalmente il corso dei suoi pensieri e propositi, e gli apparve così gravida di provvidenziali conseguenze, per sè e per tutto il mondo, da giudicarla direttamente ispirata alla sua ragione da un atto di grazia divina. È, infatti, all'intervento di tre donne benedette del Cielo, e sovrattutto alla misericordia di Maria Vergine, tratta, dalla pietà dell'impedimento, ond'Egli sta per esser ributtato, malgrado ogni suo buono iniziale proposito, in preda all'agire peccaminoso e irrazionale, a frangere un duro giudizio di Dio, che Egli deve l'invio di Virgilio, a salvarlo dalla morte imminente, « sulla fiumana ove il mar non ha vanto ».

Ha appreso che, sinchè duri l'assenza dell'Imperatore, la vita civile sarà sempre l'opposto di ciò che dovrebbe essere per natura: non il *colle* luminoso della felicità sulla terra, cui conseguirà, dopo la morte del corpo, la beatitudine eterna; ma la *selva selvaggia* della cupidigia e dell'ira, ove lo spegnersi dell'anima razionale sotto il predominio dei sensi prelude, nella infelicità terrena, a quell'altra maggiore infelicità, che è la eterna dannazione: e che quindi, sinchè duri quell'assenza, non v'ha, per gli uomini di buona volontà, che una via, per evitare la dannazione eterna, che è la morte dell'anima: abbandonare la vita civile, l'abito dell'azione, il contatto con gli altri uomini, e darsi alla solitudine della vita contemplativa, all'abito della contemplazione: prendere, insomma, l'*altro viaggio*, sotto la guida di Virgilio (la ragione) e di Beatrice (la fede). Il che val quanto dire che, mancando l'Imperatore, non può esistere, sulla terra, felicità per alcuno: neppure per quelli che prendono l'*altro viaggio*. Giacchè, se questo assicura, a chi lo tiene, la salute eterna, non può affatto assicurare, da solo, e in quanto la vita attiva o civile sia *deserta d'ogni virtù* — in quanto il mondo sia nella selva, anzichè sull'erta del colle —, la felicità terrena. Due vie condu-

cono alla vetta del colle, che è la felicità sulla terra: la speculazione e l'azione: ma vi conducono entrambe, in quanto siano entrambe battute: se una — quella della vita attiva — è deserta, l'altra può condurre al Paradiso Celeste, ma senza poter passare dalla vetta del colle: cioè senza poter condurre chi la segue alla felicità terrena. Perchè nessun uomo, per quanto dedito alla speculazione, può vivere in terra senza agire, e senza entrare in rapporto con i suoi simili: perchè l'assoluto straniarsi e isolarsi dal mondo è cosa innaturale all'uomo, che non può esser beato fuori della *umana civiltà*. Onde non possono esistere uomini esclusivamente speculativi, come non possono esistere uomini esclusivamente attivi. Può, sì, in ciascuno prevalere l'una o l'altra forma di attività spirituale: ma, come qualche atto di speculazione è inevitabile anche a chi ha l'abito dell'agire, così qualche atto di azione è inevitabile anche a chi ha l'abito dello speculare (1). Il colle luminoso, che è il simbolo della felicità terrena conseguibile dagli uomini dopo il fallo della umana radice, rappresenta entrambe le vite, l'attiva e la contemplativa; come entrambe le rappresenta la divina foresta del Paradiso Terrestre, cioè il simbolo della felicità terrena, quale l'avrebbero goduta gli uomini, « se innocente fosse rimasta la umana radice ». La beatitudine di questa vita non si coglie, se non da chi colga il frutto, così dell'azione, che della speculazione. Dire che, in assenza del Veltro, la vita civile è, per il predominare in essa della ingiustizia, incapace di garentire agli uomini la felicità sulla terra, val quanto dire che, *in assenza del Veltro, gli uomini non possono meritare la felicità celeste, se non a patto di rinunciare alla terrena.*

La verità, che Virgilio ha rivelato a Dante, è dunque prettamente pessimistica, e parrebbe dover condurre per forza al misticismo: cioè alla rinuncia alla felicità terrena per quella celeste: alla rinuncia a quella ragione che può condurre, prima

---

(1) Cfr. la mia *Base aristot.-tomist.*, ecc., pp. 30 sgg., e *Prologo del Poema Sacro,* pp. 131 sgg. e passi ivi cit.

che a Beatrice, alla vetta del colle (la Donna Gentile), per quella ragione che non ha altro còmpito che di condurre a Beatrice (Virgilio). Dante sarebbe dunque partito, nel *Convivio*, dal tomismo aristotelico, per sboccare, nella *Commedia*, nell'ascetismo agostiniano.

Ma Dante non è mai stato un mistico: o se, per breve tempo, lo fu, lo fu soltanto negli anni della *Vita Nova*. Egli non ha rinnegato, passando dal *Convivio* al Poema, il tomismo: nè ha rinnegato, affidandosi a Virgilio, la Donna Gentile. La *Commedia* è un superamento, non una sconfessione del *Convivio*. Il Dante della *Commedia* crede ancora, con tutta l'anima, alla possibilità, malgrado il peccato di Adamo, della felicità sulla terra. Se il peccato di Adamo ha, opponendo alla ragione la resistenza degli appetiti, reso più aspra e difficile la conquista di quella felicità, non ha organicamente inabilitato l'uomo a conseguirla. Il « dilettoso monte », per la cui erta Dante tenta di salire, all'uscir dalla selva, è « principio e cagion di *tutta* gioia »: di una gioia, che è, per chi l'abbia saputa conquistare, piena ed intera. L'uomo può dunque ancora, se vuole, e sa volere, vivere secondo ragione, esser totalmente felice sulla terra. Giacchè ciò che, in assenza del Veltro, impedisce all'agire razionale il proprio fine, non è una organica incapacità, al fine, di quell'agire: è soltanto la volontà irrazionale dell'uomo. Se Dante, infatti, uscito dalla selva dell'agire irrazionale, col riaccendersi nella sua coscienza della volontà di agire razionalmente, non riesce a conquistare, nell'abito delle virtù morali, l'attitudine alla felicità terrena, non è perchè alla sua volontà sia impossibile la vittoria sulla incontinenza (la lonza e il leone): è soltanto perchè gli si oppone la mala volontà di coloro, che quella vittoria non hanno saputo, *perchè non hanno voluto*, conseguire (*la lupa*).

Ma tanto poco il Dante della *Commedia* è un mistico, che non accetta neppure, per la svalutazione in essa implicita della felicità terrena di fronte all'ultraterrena, la soluzione offerta dal tomismo all'iato o al contrasto, che il prevalere dell'ingiustizia sulla volontà dei giusti apre, tra la volontà razionale e il suo

fine. Quella soluzione, il tomismo la affida alla grazia ed al merito, cioè la rimanda all'al di là. Il giusto può rassegnarsi all'ingiustizia, ossia alla infelicità, che il suo agire razionale non riesce ad evitargli in terra, perchè sa che, mediante la grazia ed il merito, ne avrà il premio nella beatitudine celeste. Dante respinge questa rassegnazione. Egli vuole, invece, che quel contrasto si risolva già in questa vita terrena, senza che occorra commetterne all'azione della grazia la risoluzione nella vita futura. Il mezzo per risolverlo, anzi per superarlo, è l'Impero: ossia *non la grazia, ma la ragione*: la volontà razionale di un uomo, cui sia impossibile volere irrazionalmente il male altrui (1).

La rinuncia alla felicità terrena, che è il presupposto dell'*altro viaggio*, è perciò tutt'altro che la rinuncia di un mistico: è una rinuncia condizionata: condizionata all'assenza dell'Imperatore. Ed è inoltre una rinuncia transitoria: perchè durerà solo quanto durerà quell'assenza. Anzi, è una rinuncia, che prelude alla riconquista. Il pessimismo della verità rivelata da Virgilio a Dante è infatti immediatamente superato dalla promessa ottimistica che il Veltro *verrà*.

> Donna è gentil nel ciel che si compiange
> di questo impedimento ov'io ti mando,
> sì che duro giudicio là su frange (2).

L'attuale condanna di tutti gli uomini, anche dei virtuosi, alla infelicità terrena, non corrisponde a un immutabile disegno della volontà divina. Dio ha fondato l'impero universale, perchè fosse eterno. Già lo profetò, nell'*Eneide*, Virgilio, « in persona di Dio « parlando: ' A costoro, cioè a li Romani, nè termine di cose nè « di tempo pongo: a loro ho dato imperio sanza fine ' » (3). L'Im-

---

(1) *Medio Evo e Rinascim. nella dottr. politica di D.*, cit., p. 56 sgg.; *Dante e Mach.*, cit., p. 164 sgg.

(2) *Inf.* II. 94 sgg.

(3) *Conv.* IV. 4. 11.

pero può dunque essere temporaneamente sospeso o vacante: ma deve risorgere in tutta la sua pienezza. Il colle della vita felice cesserà di essere impedito dalla lupa, e tornerà, a Dante e a tutti gli uomini, accessibile, perchè tornerà ad esserci l'Imperatore.

Appunto per annunziare al mondo la necessità e la certezza di questo ritorno, Virgilio, il cantore dell'Impero nascente, guida Dante all'*altro viaggio*: l'*altro viaggio*, che non è soltanto il simbolo dell'unica via aperta, nell'assenza dell'universale Monarca, ai mortali, per giungere, malgrado la infelicità sulla terra, alla beatitudine dell'al di là: ma è insieme il mezzo, sovrannaturale e miracoloso (esso è infatti predisposto in Paradiso), di cui la Provvidenza si serve, per preparare nel mondo le vie al ritorno del *cavalcatore della umana volontà*. L'*altro viaggio* non mira soltanto alla individuale salvazione dell'anima di Dante: esso è fatto anche « in pro' del mondo che mal vive », per rivelargli a quale unica condizione potrà tornare a vivere bene. Il suo fine è proprio quello additato nell'Epistola a Cangrande: « removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere « ad statum felicitatis... » (1). Dante è perciò un nuovo Enea ed un nuovo Paolo: anche Egli va sensibilmente ad *immortale secolo*, per apprender, come quelli, nel viaggio oltremondano, e annunciare alle genti, cose, che saran cagione di nuova gloria al popolo romano e alla Chiesa di Cristo, e di salute al genere umano. È il Battista del Veltro venturo (2).

7.

L'inizio della *Commedia* è dunque, senza alcun possibile dubbio, posteriore al *Convivio*: anzi, Dante non può aver posto

---

(1) *Ep.* XIII. 15: onde esattamente si aggiunge: « Genus vero philosophie « sub quo hic in toto et in parte proceditur, est morale negotium, sive ethica, « quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars... », ecc.

(2) *Prologo del Poema Sacro,* pp. 33 sgg.: cfr. Gentile, *La profezia di D.,* in *N. Antol.*, 1° maggio 1918, e ora in *Frammenti* ecc., 1921.

mano alla *Commedia*, se non dopo aver lasciato in tronco il *Convivio*. L'idea fondamentale del Poema presuppone il superamento dell'idea, sotto la cui ispirazione era stato concepito il *Convivio*: ma un superamento, che non include alcuna negazione di quella. Al contrario, essa sboccia proprio da quella. L'intuizione, da cui sorge, non il proposito di narrare in una visione d'oltretomba la gloria di Beatrice, già presente nell'animo suo da parecchi anni, ma il concretarsi della vaga e confusa visione, balenatagli un giorno, in ciò che sarà la *Divina Commedia*, è già tutta in germe nel quarto libro del *Convivio*. Quel proposito risaliva, certamente, alla *mirabile visione*, con cui si chiude il libro di *Vita Nova*. Ma, tra le cose viste confusamente in quella, che gli avevan fatto proporre a sè stesso di « non « dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più « degnamente trattare di lei », non c'era, certo, la consolatrice novella del Veltro. Probabilmente il Poema, in quella prima embrionale intuizione, di origine e di carattere, mistica, fu concepito come il Poema della liberazione individuale di Dante, e del solo Dante, dalla servitù del peccato, per opera di Beatrice: il ritorno di Dante a quella mistica aspirazione a trascender la vita del senso nella contemplazione, che Egli aveva attinto, durante la vita di Beatrice, agli occhi di Lei, e da cui l'allontanarsi di Lei dal suo sguardo mortale l'aveva disviato. Poi eran venuti gli studî degli anni maturi, e la definitiva conversione di Dante all'aristotelismo tomistico, da cui sorge il *Convivio*, e quindi una ben diversa concezione del rapporto tra la virtù umana e naturale e la grazia divina: ed eran venuti insieme gli anni della sua partecipazione alla vita politica e attiva. Di qui, dalle delusioni di questa e dai dolori dell'esilio, la crisi, la cui soluzione gli era stata offerta, *entro le linee e i presupposti del tomismo*, cioè fuori della corrente mistica, ormai superata, dall'idea dell'Impero (1).

---

(1) Non credo perciò possa accogliersi, senza molte riserve, la tesi eloquentemente svolta dal Cesareo, *L'ispiraz. di D. nella Div. Comm.*, in *Rassegna*

Ma così, sotto l'influsso di questa idea, il Poema della sua liberazione individuale dalla selva del peccato era tratto ad assumere un significato e una finalità etica e sociale, trascendente l'individuo, del tutto estranea alla intuizione primitiva. Il soggetto del Poema, allegoricamente inteso, era pur sempre, come si dirà nella Epistola a Cangrande, « homo prout merendo « aut demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi « vel puniendi obnoxius... » (1): ma la « iustitia premiandi vel « puniendi », in cui Dante crede, non è ora soltanto più quella, che verrà dopo la morte, la giustizia divina, ma anche quella, che deve regnare in terra, nella vita mortale, la giustizia umana. La virtù deve poter conseguire il suo premio, *anche in terra*: e la terra deve cessare di essere, quale apparirà al Poeta dal settimo cielo, l'« aiuola che ci fa tanto feroci », e tornare ad essere l'aiuola della pace e della beatitudine naturale ed umana. Dante va, nella *Commedia*, contemplando e speculando, a raggiunger Beatrice: ma sempre con gli occhi al dolce mondo, alla vita, che deve essere davvero serena.

Ma ciò vuol dire che, tra l'interruzione del *Convivio* e l'inizio del Poema, non possono esser passati degli anni. Ormai gli era apparsa, e, com'Egli pensava, per merito di Beatrice — che l'aveva, dunque, salvato due volte: una prima volta, traendolo fuor della selva, col ridestargli, per mezzo della grazia, la volontà di agire secondo ragione e secondo virtù (2); una seconda volta, trattenendolo dal ripiombar nella selva, con l'inviargli Virgilio —, la certezza di tale verità, da sentirsi ormai maturo e degno a « dicer di lei quello che non fu mai detto d'alcuna » (3). L'allegoria etico-politica della *Commedia*, o quella, che, con frase

---

Moderna, sett. 1921, p. 491 sgg., la quale mira a identificare la ispirazione *fondamentale* del Poema con la *mirabile visione*, con cui si chiude la *Vita Nova*.

(1) *Ep.* XIII. 11. 34.
(2) *Prologo del Poema Sacro*, pp. 7 sgg.
(3) *Vita Nova*, 42.

non del tutto felice, fu detta la macchina del Poema, dovette perciò essere concepita tra il 1305 e il 1307: e quasi certamente iniziatane la composizione della prima cantica avanti il 1308.

Che questa non sia una temeraria induzione, ci è confermato dal fatto che, se è pressochè perfetto l'accordo fra la dottrina politica adombrata nel *Prologo* e nell'*Inferno*, e la dottrina sull'Impero svolta nel quarto libro del *Convivio*, non altrettanto perfetto è l'accordo fra quella dottrina politica, e la più matura elaborazione di essa, che il Poeta verrà più tardi, sotto l'influsso di eventi e di meditazioni posteriori, svolgendo, nelle *Epistole* scritte durante l'impresa di Arrigo VII e nel trattato di *Monarchia*. L'*Inferno* corrisponde ad una fase del pensiero politico di Dante — a cui appartiene il quarto libro del *Convivio* —, che non è in tutto identica alle successive: quella, che potremo dire la fase *prima*, o iniziale, posto che di un pensiero politico di Dante non può parlarsi, se non dal momento, in cui esso si incardina intorno all'idea dell'Impero.

Ciò però non va inteso nel senso, in cui mostra di intenderlo il Parodi: pel quale, l'Impero non sarebbe presente, nell'*Inferno*, che per alcuni particolari della costruzione, della finzione allegorica, della decorazione, e come speranza o attesa vaga e indeterminata, e non ne formerebbe affatto uno dei presupposti essenziali. Il che equivale a dire che, secondo il Parodi, il vero e proprio pensiero politico di Dante sarebbe sorto soltanto più tardi, durante l'impresa di Arrigo, e per influsso di questa: e quindi l'unità fondamentale del Poema dovrebbe cercarsi all'infuori dell'idea dell'Impero. La *Divina Commedia* sarebbe fondamentalmente nient'altro, che « il Poema della « ascensione e della liberazione individuale, che è simboleggiata « anzitutto dal Paradiso terrestre, piuttosto che il Poema della « perfezione sociale sotto le due Guide (il Papa e l'Imperatore), « che è rappresentata dal colle: il Poema dell'altro viaggio, non « quello del corto andar del bel monte, per il quale il Veltro « soltanto, cacciando la lupa, avrebbe potuto condur l'uomo ». Che il Veltro possa un giorno apparire a rendere accessibile il

colle, sarebbe poco più che una pura e semplice speranza o aspirazione del Poeta, non un elemento essenziale e intrinseco alla concezione organica del Poema (1).

In realtà, con questa interpretazione del Poema, il Parodi viene, senza forse del tutto accorgersene, a concedere molto più che Egli non pensi, a quella tendenza a interpretare misticamente la *Commedia*, a far di Dante Poeta un mistico rinnegatore della fiducia razionalistica, a cui è ispirato il *Convivio*, verso la quale Egli pur mostra, con tanta efficacia, una istintiva repugnanza.

Certo, alla felicità promessa dal colle, l'*altro viaggio* sostituisce, come meta terrena, la felicità rappresentata dal Paradiso Terrestre: cioè la liberazione da quella servitù del volere al peccato, che sarebbe inattingibile nella prima, per l'assenza del Veltro: una liberazione puramente individuale, che prescinde dalla infelicità, in cui la servitù del peccato immerge tutti o quasi tutti gli altri uomini. Ma il Paradiso Terrestre è una meta, che un vivo non può raggiungere che contemplando, in visione, cioè *rinunciando alla pienezza del vivere*: non è quindi che in parte, e in senso relativo, una liberazione dalla servitù del peccato. Se l'individuo, che la raggiunge, conquistasse davvero la piena libertà dal peccato, non avrebbe bisogno, per non peccare, di rinunciare ad agire. Non ne avrebbe avuto bisogno, infatti, se avesse potuto continuare a vivere, come Adamo, prima del peccato, nel Paradiso Terrestre: che non rappresenta una liberazione, perchè rappresenta la libertà stessa piena e attuale (2). La vera liberazione dalla servitù del peccato, la rappresenta, rappresentando la vita felice degli uomini attraverso l'abito di tutte le virtù, *comprese le pratiche*, il *colle* luminoso: quella liberazione, che, nel Paradiso Terrestre, non sarebbe stata necessaria, perchè gli uomini vi avrebbero goduta la libertà, senza bisogno di vincere l'*infirmitas peccati*, e che è invece neces-

(1) Parodi, *Op. cit.*, pp. 400 sgg.; 480 sgg.
(2) *Purg.* XXVII. 133 sgg.

saria nella vita attuale, su per l'erta del colle, nella quale la virtù è una faticosa conquista della volontà sul peccato.

Ma Dante sa che il Veltro *verrà*: che, cioè, non sarà più necessario rifugiarsi nella rinuncia della contemplazione per vivere senza peccato, perchè, tornato il Veltro, sarà possibile a ciascun individuo, che la voglia, la conquista di *tutte* le virtù. Non ci dirà, infatti, Dante stesso, nelle *Epistole* e nella *Monarchia*, che la libertà morale esiste veramente, tra gli uomini, soltanto se esista il Monarca? Che, anzi, il còmpito essenziale del Monarca, è di restituire, reintegrando la giustizia nel vivere civile, agli uomini la libertà di volere e di fare il bene? (1). Ma questo concetto è implicito nel *Prologo* del Poema. Che altro significa la selva, in quanto simbolo della vita disordinata e irrazionale, se non la rinuncia a quella libertà del volere, che è, dopo il peccato, dominio della ragione, mediante l'impero della volontà, sulla resistenza dell'appetito? E che altro significa *il ruinar nella selva*, da cui è appena uscita, della volontà buona di Dante, se non che, nel mondo, nel contatto con gli altri uomini, la volontà del bene si infrange ineluttabilmente contro quella del male, e la malizia degli ingiusti finisce col piegare a malizia anche la retta volontà dei giusti? Onde l'avvento del Veltro a porre in fuga la malizia significa il ripristino, il riacquisto della libertà del volere (2).

La verità è che, come già nel quarto libro del *Convivio*, così nell'*Inferno*, la teoria politica di Dante è saldamente costituita e presupposta nei suoi elementi essenziali, *tranne uno* (quello che riguarda i rapporti tra l'Impero e il Papato); e che quasi tutte le idee, che troveranno poi più ampia e matura esposizione e dimostrazione filosofica nel trattato della *Monarchia*, sono già presenti alla coscienza del Poeta: così la dottrina *morale* circa l'anima umana e le due guise di perfezione o di felicità, terrena e ultraterrena, per cui essa è creata: così la dot-

(1) Cfr. *Epist.* VI. 22 sgg.; *Mon.* I. 12. 9 sgg.; 15. 9 ecc.
(2) *Prologo del Poema Sacro*, p. 11 sgg.; 30 sgg.

trina *politica* della necessità dell'Impero o dell'autorità imperiale per il raggiungimento della perfezione o felicità terrena: così la dottrina *storica* circa la missione provvidenzialmente assegnata al popolo romano, come fondatore dell'Impero: così, infine, l'idea, che, essendo l'Impero stato fondato per diretta volontà divina, l'autorità imperiale deriva da Dio. Come mai, se questa idea non fosse già stata presente allo spirito di Dante, vedremmo gli uccisori di Cesare quasi parificati, nella massima pena infernale, al traditore di Cristo? (1).

È vero che dalla Profezia di Virgilio non risulta dovere il Veltro venire da Dio. Il Veltro *verrà*: ma non si dice nè quando, nè donde. Ma che la ripristinazione dell'autorità imperiale, adombrata dalla venuta del Veltro, sia da Dante concepita come l'attuazione di un disegno divino, ce lo conferma subito il canto seguente, ove Virgilio dirà essere Enea disceso da vivo nell'Inferno, come quegli, che fu « dell'alma Roma e di suo Impero Ne « *l'empireo ciel* per padre eletto » (2): il che vuol dire che la fondazione di Roma era stata *ab aeterno* preordinata da Dio. Esso quindi sarà per preordinazione divina ripristinato: e non per volontà della Chiesa.

Infatti chi ne profetizza, per primo, a Dante la ripristinazione, non è Beatrice, simbolo della verità rivelata, ossia di quella verità, di cui è organo la Chiesa, e che presuppone la grazia: ma Virgilio, poeta pagano (come da un popolo pagano l'Impero fu fondato), simbolo della ragione, ma di una ragione illuminata o ispirata, mediante le tre donne benedette, da Dio.

La conferma più esplicita che il Veltro sarà un messo di Dio, ce l'offre però il caratteristico parallelismo fra la scena allegorica del *Prologo* e quella dello Stige. Come Dante potrebbe, da solo, con l'impero della volontà razionale, vincere la lonza e il leone (la incontinenza di concupiscibile e d'irascibile), ma non

(1) *Inf.* XXXIV. 61. sgg. Si noti anche che nessun Imperatore romano è fra i dannati: v. Ricci, *Roma nel pens. di D.*, Roma, 1921, p. 15.

(2) *Inf.* II. 19 sg.

può, da solo, con la sua volontà, vincere la lupa (la malizia ingiuriosa altrui); così, durante l'altro viaggio, attraverso l'*Inferno*, Dante e Virgilio, possono, da soli, ammansandone i guardiani, attraversare i cerchi della incontinenza di concupiscibile e d'irascibile (1), ma non possono, da soli, abbattere la porta serrata della città di Dite (il regno della malizia di cui ingiuria è il fine), non potendo da soli domarne la feroce e astuta guardia diabolica (2). Gli è che, se, ad abbattere l'assalto di Filippo Argenti — la pura e semplice incontinenza d'irascibile —, è bastata la volontà di Dante, come, a rintuzzare la « ira accolta » di Flegias, è bastata una parola di Virgilio (3), l'ira maliziosa dei diavoli è un impedimento, che neppure Virgilio è in grado di superare. Per superarlo, occorre « che altri qui giunga »: che arrivi, su per le torbide onde, Chi aprirà, con una verghetta, le porte di Dite, vincendo, senza guerra, l'oltracotanza dei diavoli (4); come, nella vita serena, l'impedimento frapposto all'erta del colle dalla lupa sarà superato dal Veltro. Non v'ha quindi da esitare a scorgere, nel Messo inviato ad aprire le porte di Dite, una prefigurazione del Veltro. Ma, se così è, poichè « da ciel messo » è colui che viene ad aprire le porte di Dite, un messo del cielo sarà anche il Veltro (5).

Il rinnovamento morale del mondo o della *umana civiltà*, scopo *supremo dell'altro viaggio*, la rigenerazione dei costumi, anche di quelli della gente di Chiesa, Dante l'attende dunque, già nell'*Inferno*, non, come sarebbe da aspettarsi da chi fosse tuttora più o meno ligio alla tradizione guelfa, dalla Chiesa, o da un moto interno di riforma di questa, ma unicamente dalla restaurazione della autorità imperiale. La cupidigia de' beni materiali continuerà a inquinare di sè, non soltanto la vita civile, ma anche quella religiosa, sinchè non sarà venuto il Veltro.

---

(1) *Inf.* III. 81 sgg.; V. 16 sgg.; VI. 21 sgg.; VII. 13 sgg.
(2) *Inf.* VIII. 67 sgg.; IX, 1 sgg.
(3) *Inf.* VIII. 18 sgg.; anche VII. 8 sg.
(4) *Inf.* IX. 9 sg.; 64 sgg.
(5) *Prologo del Poema Sacro*, pp. 58 sg.

Nè è vero che, quando, nel secondo canto dell'*Inferno*, Dante afferma che Roma e l'Impero

> fur stabiliti per lo loco santo.
> u' siede il successor del maggior Piero... (1),

Egli si ponga in così aperta e recisa contraddizione col trattato di *Monarchia*, come pensa il Parodi, o volontariamente e ingenuamente ammetta una delle prove più formidabili di quella dipendenza dell'Impero dalla Chiesa, che si sforzerà di distruggere più tardi (2). In quei due versi, non si vuol già dire che l'Impero deve la sua autorità alla Chiesa, o è, in sè, *virtuato* dalla Chiesa, nel senso che questa sia causa della virtù o autorità di quello (3). Se così fosse, i due versi sarebbero in contraddizione, oltre che col futuro trattato politico, anche col *Convivio*, ove si diceva che « lo fondamento radicale de la Imperiale « maiestade », è, non la Chiesa, o la grazia, ma « la necessità « de la umana civilitade », cioè la vita felice degli uomini secondo natura, in terra (4). Si vuol dire, insomma, che il popolo romano non fu soltanto preordinato da Dio a fondare, conquistando il mondo, l'Impero, per la reintegrazione della giustizia razionale o naturale, nella vita civile o terrena: bensì anche, e insieme, a preparare, nella giustizia e nella pace universali reintegrate, la condizione necessaria per l'avvento della Redenzione, cioè per la restituzione della grazia alla umanità allontanatasi da Dio: che in altri termini, Cristo aspettò a nascere, e quindi a redimere gli uomini dalla morte eterna, fondando la Chiesa, che il popolo romano avesse già fondato l'Impero.

È un concetto già chiaramente espresso nel *Convivio* (5), e

(1) *Inf.* II. 23.

(2) Parodi, *Op. cit.*, pp. 397 sgg., e in *Bull. Soc. dant.*, dicembre 1919, pp. 122 sg., e *La Monarchia*, nel vol. cit., *Dante*, Treves, 1921, p. 95, ecc.

(3) Cfr. *Mon.* III. 13. 3: v. Nardi, *Op. cit.*, pp. 35 sg.

(4) *Conv.* IV. 4.

(5) *Conv.* IV. 5. 3 sgg.

non affatto rinnegato o smentito nella *Monarchia* (1): ed è un concetto, in cui, già nella formulazione del *Convivio* e dell'*Inferno*, mi sembra evidente il carattere antiguelfo, in quanto presuppone che la Chiesa, lungi dall'avere essa dato vita all'Impero, non avrebbe potuto sorgere, se prima non fosse sorto l'Impero. Alla concezione tradizionale del popolo ebraico, come del popolo eletto della Legge divina, predestinato a preparare, nella Redenzione, l'avvento del rimedio contro la perdita della grazia, e quindi a riaprire agli uomini la possibilità di meritare, nel Paradiso Celeste, la beatitudine eterna, Dante aggiunge, già nel *Convivio*, la concezione del popolo romano, come di un altro popolo eletto, il popolo eletto della Legge naturale o razionale, predestinato a preparare, nell'Impero, l'avvento del rimedio contro la perdita della giustizia naturale o razionale, e quindi a riaprire agli uomini la possibilità di conquistare, nella umana civiltà, non il Paradiso Terrestre, per sempre perduto, ma il colle della vita virtuosa, cioè la beatitudine naturale in terra. Onde, come la Redenzione di Cristo presuppone l'opera del po-

(1) *Mon.* I. 16: « Rationibus omnibus supra positis experientia memora-
« bilis attestatur, status videlicet illius mortalium quem Dei Filius, in salutem
« hominis hominem assumpturus, *vel expectavit, vel cum voluit ipse disposuit* ».
Il Parodi dà eccessivo valore « alla pia restrizione: *quando volle...* », ecc. Sta di fatto che, in relazione alla finalità del trattato e allo spirito che lo informa, di cui diremo, D. accentua, assai più che non avesse fatto nel *Convivio*, nella *Monarchia*, il concetto che l'Impero è sorto e si è costituito senza alcun bisogno della grazia, ossia della Chiesa: che, anzi, la Redenzione non poteva aver luogo, se non quando la pacificazione del genere umano, ottenuta per mezzo della fondazione dell'Impero, avesse disposto la terra a riceverla. Ma questa idea era già più che implicita nel *Convivio* (IV. 5. 7 sgg): e comune alla *Monarchia* e al *Convivio*, a parte la diversità della formulazione e dell'accento, è l'idea che, per quanto destinata a soddisfare a una necessità *naturale*, la fondazione dell'Impero universale per parte del popolo romano non potè essere una formazione *naturale*, tale cioè che il popolo romano potesse condurla a termine, senza esservi particolarmente preordinato da Dio, senza essere continuamente sorretto e aiutato da un particolare concorso di volontà divina (cfr. *Conv.* IV. 4 e 5 ecc.; *Mon.* II. 3. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12 ecc.): v. il mio *Medio Evo e Rinascim.*, pp. 164 sg.

polo romano, così la Chiesa presuppone, non fonda essa, l'Impero. Ma, affinchè la umanità riacquisti la grazia, occorre che il Figlio di Dio discenda in terra, e ne punisca in sè il peccato, non potendo la Redenzione essere se non opera diretta della grazia (1); mentre, a ripristinare nella umanità la giustizia puramente naturale, è sufficiente l'opera umana, se pure predestinata da Dio. Perciò Dio ha fondato la Chiesa per mezzo di Cristo, e ha fondato la Monarchia universale per mezzo del popolo romano, cioè di uomini: perciò Dio governa la Chiesa per mezzo di un vicario di Cristo, cioè per mezzo della grazia, e governa l'Impero per mezzo di un uomo, l'Imperatore, cioè per mezzo della ragione: perciò il fondamento della Chiesa è Cristo, cioè la grazia, e il fondamento dell'Impero è l'*umana civiltà*, il *ius humanum*, la giustizia naturale e razionale (2).

La quale deve essere, agli occhi di Dante, garentita dall'Imperatore, ai fini stessi della Redenzione: giacchè, se nulla varrebbe agli uomini giusti esser felici in terra, ove non possano, poi, dopo la morte del corpo, esser felici in cielo, la felicità celeste deve esser preparata e preannunziata dalla felicità terrena. In una *umana civiltà*, in cui, per l'assenza dell'Imperatore, l'abito delle virtù morali è inattingibile, la Redenzione è venuta invano per la maggior parte degli uomini. I più fra gli uomini, infatti, cadendo schiavi delle passioni irrazionali e disordinate, non solo non sanno conquistare la felicità in terra, ma — salvo i pochi, che, prima di morire, si pentano —, dannandosi per colpa del peccato attuale, perdono anche la felicità eterna, malgrado Cristo li abbia redenti. Infinita è quindi la turba di gente, che, vacando l'Impero, Dante vedrà affollarsi nel

(1) *Conv.* IV. 5. 3: « Volendo la immensurabile bontà divina l'umana « creatura a se riconfermare, che per lo peccato de la prevaricazione del primo « uomo da Dio era partita e disformata, eletto fu in quello altissimo e con- « giuntissimo consistorio de la Trinitade, che il Figliuolo di Dio in terra « discendesse a fare questa concordia »: *Par.* VII, 79 sgg.

(2) *Conv.* IV. 4. 1 sgg. e cfr. *Mon.* III. 10. 7.

vestibolo infernale e sulla trista riviera d'Acheronte, avviata alla eterna dannazione: mentre *non più di cento spiriti* vedrà giungere, sul vasello dell'angelo nocchiero, sulla spiaggia del *Purgatorio* (1). Quando la vita civile è, anzichè il colle della vita virtuosa, la selva della vita viziosa, essa non è, per la maggior parte degli uomini, che l'anticamera dell'Inferno. Il che val quanto dire che la Chiesa, fondata da Cristo, per condurre, mediante l'insegnamento delle verità rivelate e l'infusion delle virtù teologiche, gli uomini alla felicità eterna, non può assolvere, per la maggior parte degli uomini, il suo còmpito, se non in quanto possa assolvere il proprio còmpito l'Impero, fondato da Roma, per garentire, attraverso gli insegnamenti della ragione, agli uomini l'esercizio delle virtù acquisite.

Niuna meraviglia perciò che, vacando l'Impero, i cerchi dell'Inferno siano affollati, oltre che di anime di laici, anche di anime di gente di Chiesa, di chierici, cardinali e papi (2). Gli è che, come Dante dirà tra qualche anno, esprimendo un concetto, già senza dubbio chiaro in Lui, sin da quando scriveva i canti degli avari e dei simoniaci, « solio augustali vacante », non solo « totus orbis exorbitat », ma anche « nauclerus et remiges « in navicula Petri dormitant » (3): vale a dire, coloro, cui spetta il governo della Chiesa, si lasciano adescare dai blandimenti della cupidigia, diventando essi stessi strumenti di corruzione e di rapina: onde l'Italia, in cui la Chiesa ha il suo centro, è, fra tutti i paesi, quello, che dell'universale corruzione civile ed ecclesiastica più duramente soffre le conseguenze.

Se però è già ben chiara nell'*Inferno* l'idea che l'Impero, essendo sorto prima che la Chiesa sorgesse, ed avendo da Dio una funzione propria da assolvere, nettamente distinta da quella della Chiesa, per quanto, in un certo senso, coordinata e subordinata a questa, non deriva dalla Chiesa la sua

---

(1) *Inf.* III. 52 sgg.; 70 sgg.; *Purg.* II. 43 sgg.; *Purg.* XVI, 121 sgg. ecc.
(2) *Inf.* VII. 40 sgg.; IX. 1 sgg. ecc.
(3) *Ep.* VI. 1. 3.

autorità; non può dirsi affatto che Dante, quando concepì l'allegoria fondamentale e centrale del Poema, e mentre ne venne componendo la prima cantica, avesse già coscientemente maturata nel proprio spirito quella teoria sui rapporti di reciproca autonomia e indipendenza fra l'autorità del Papa e quella dell'Imperatore, che formerà oggetto di speciale dimostrazione nel trattato politico, anzi darà materia a un libro di questo: l'idea che, anche dopo avvenuta la Redenzione, e fondata da Cristo la Chiesa, l'autorità dell'Imperatore romano continui a dipendere immediatamente da Dio, e non pel tramite di alcun altro Ministro o Vicario di Dio. L'idea era tutt'altro che ignota alle fonti giuridiche, cioè, sovrattutto, alla glossa, a cui Dante aveva certamente attinto il concetto dell'Impero universale; ed è noto che quella, che sarà la soluzione dantesca del problema relativo ai rapporti fra i due governi del mondo cristiano, appare già, durante il sec. XIII, tracciata, nelle sue linee essenziali, nel *De regimine civitatum* di Giovanni da Viterbo, oltre che negli scritti dei più noti giuristi postaccursiani, fra i quali un amico del Poeta, Cino da Pistoia (1). Quella soluzione era, del resto, implicita nei presupposti stessi della costruzione allegorica del Poema, quali li abbiamo posti in luce, e nella stessa dottrina del quarto libro del *Convivio*: ma dobbiamo pur supporre che essa non si fosse ancora resa esplicita alla coscienza di Dante. Ci obbligano a supporlo, non soltanto il silenzio del *Convivio* su tutto ciò che riguarda i rapporti tra l'Impero e la Chiesa, o, meglio, tra l'autorità del Pontefice e quella dell'Imperatore — silenzio, dal quale non è lecito trarre deduzioni troppo decise e sicure —, ma, sovrattutto, le frequenti e furibonde invettive dell'*Inferno* contro i Pontefici, nelle quali non si fa mai colpa ai Pontefici, così severamente giudicati e dannati, di aver con-

(1) Cfr. i miei scritti *Sulla cultura giurid. di D.* cit., pp. 176 sgg.; *Impero e Papato nella tradiz. giurid. bologn. e nel dir. pubbl. ital. del Rinascim.*, Bologna, 1911, pp. 1 sgg.; *Studi sulla dottr. polit. e sul dir. pubbl. di Bartolo*, cit., p. 13 sgg.; 79 sgg., e autori ivi citati.

fuso in sè i due reggimenti, di avere usurpato un potere non proprio, bensì unicamente di aver violata ed offesa la giustizia col loro spirito di avarizia e di cupidigia, di essersi fatto « Dio « d'oro e d'argento... » (1). La colpa, per cui è nell'*Inferno* maledetto il nome di Bonifacio VIII. non è d'aver negato l'Impero, o di aver cercato di renderlo uno strumento passivo della propria sete di dominio politico, tentando di assidersi, in luogo dell'Imperatore — in un momento, del resto, in cui l'Impero era vacante — « super reges et regna »: è di aver tolta « a inganno », per simonia, cioè per cupidigia, « la bella Donna », affidata alle sue cure, e fattone strazio (2). La stessa donazione di Costantino è ricordata come radice prima dell'attuale corruzione ecclesiastica, non in quanto da essa ebbe principio il potere politico della Chiesa, il suo sovrapporsi all'Impero, ma in quanto essa, dando luogo al primo ricco Pontefice, insinuò nella curia Romana il veleno della cupidigia (3).

Tutto ciò, messo in rapporto col silenzio del *Convivio*, induce a credere che il Poeta, tutto preso dall'idea che, la felicità terrena dipendendo unicamente dalla presenza dell'universale Monarca, unica causa dell'attuale infelicità e miseria fosse l'assenza di quello, non avesse ancora fermato il pensiero sul problema dei rapporti fra le due Guide del mondo cristiano. Quello che a Lui premeva, per allora, era che l'Impero si ripristinasse: che tornasse ad esserci l'Imperatore. Era convinto che la giustizia sarebbe tornata a regnare fra gli uomini, e quindi anche nella Chiesa, non appena l'Imperatore fosse apparso, a porre in fuga, *con la sua presenza*, la malizia, di cui ingiuria è il fine: anche quella della Curia e del clero. Era convinto, in altri termini, che, se, ora, la Chiesa si compiaceva innaturalmente di un predominio politico, a cui non è destinata da Dio, era soltanto in causa della vacanza dell'Impero: e che, una volta ripristinato

(1) Cfr. *Inf.* XIX. 52 sgg.; 90 sgg.
(2) *Inf.* XIX. 55 sgg.; XXVII. 70 sgg.
(3) *Inf.* XIX. 115 sgg.: cfr. Parodi, *Op. cit.*, pp. 398 sg.

l'Impero nella intera pienezza dei suoi diritti, i rapporti dell'universale Monarca col Vicario di Cristo sarebbero tornati ad essere, comunque, di pacifica e fraterna collaborazione alla felicità terrena ed ultraterrena del genere umano. La confusione dei due poteri non gli appariva, allora, nemmeno indirettamente, come causa dell'assenza dell'Imperatore, e quindi dei mali dell'Italia e del mondo: ma, al contrario, come l'effetto pernicioso e fatale di quell'assenza. L'idea che la ripristinazione dell'autorità imperiale, cioè la venuta del Veltro a reintegrare la giustizia nella *umana civiltà*, potesse trovare un ostacolo o un impedimento, non tanto nella cupidigia o nella malizia degli uomini, quanto nella resistenza della Chiesa e dei suoi organi, non gli era ancora balenata alla coscienza.

8.

La *Divina Commedia* fu dunque concepita come una profezia: la profezia della ripristinazione dell'Impero romano e italiano: ma la profezia di un evento, il cui verificarsi era affidato a un incerto futuro. Perciò regna, per tutta la prima cantica del Poema, sul Veltro promesso da Virgilio, il più assoluto silenzio. Il Veltro *verrà*: ma Dante non sa nè come, nè quando. Certo Egli non crede, nè spera, nel titolare in carica, dal 1298, dell'Impero, Alberto d'Austria, che Dante non riconosce neppure come Imperatore (1). L'Impero è, per Lui, vacante: poichè Alberto, come il padre suo Rodolfo, venendo meno al còmpito, non tedesco, ma italiano ed umano, assegnatogli da Dio, e non curandosi neppure di venire in Italia, a Roma, a cingere la corona imperiale, mostra nel fatto di non considerarsi che re di Germania, comprando, a prezzo della più umiliante dedizione dei diritti e della dignità dell'Impero alle pretese di Bonifacio VIII, la pace interna al di là delle Alpi, e abbandona

(1) *Conv.* IV. 3. 6.

senza freno e senza difesa l'Italia, culla e centro dell'autorità imperiale, alle cupidigie terrene della Chiesa corrotta e alla anarchia di fazioni e di tirannidi dilaniantisi in una incessante guerra civile.

Nessun segno appariva di un prossimo rinsavimento di Chi pure aveva avuto da Dio la missione di governare il mondo: nessun indizio che stesse per salire al trono imperiale un degno continuatore dell'opera lasciata interrotta dagli Svevi.

Non è però improbabile che, nella seconda metà del 1307, cioè quando Dante aveva appena posto mano, o stava per por mano al Poema, la notizia, comunque pervenutagli, della fulminea morte, a soli 26 anni, del primogenito di Alberto gli apparisse come un monito dell'ira divina, e come un annunzio di un non lontano rivolgimento di sorti. Nella quale impressione dovè, senza dubbio, circa un anno dopo, mentre Egli era tutto immerso nella composizione dell'*Inferno*, anche più confermarlo la morte violenta di Alberto per mano di Giovanni Duca di Svevia. Qual più *nuovo* ed *aperto giudizio* di Dio — e tale da incutere salutare timore nel successore — di questo, che, colpendo, a poca distanza di tempo, il nepote ancor giovanetto e innocente, e il figlio dell'imperator negligente (Rodolfo), non meno del padre immemore della missione imperiale, pareva quasi voler distruggere il *seme*, il *sangue* della stirpe ignava ed indegna?... (1).

Ed ecco, che, pochi mesi dopo la morte di Alberto, l'elezione di Arrigo VII, favorita da Clemente V, seguìta immediatamente, al di qua delle Alpi, da un miracoloso fiorire di voci, che sembran presagi, fa balenare all'animo del Poeta una trepidante speranza: la speranza che l'incarnarsi del Veltro in un Monarca restauratore fosse assai men remoto di quanto aveva sino allora creduto. Non si andava da mille parti dicendo che il nuovo Imperatore si proponeva di riprendere la politica dei migliori Impe-

---

(1) *Purg.* VI. 97 sgg.: cfr. la mia lettura sul *Canto dell'Italia*, in *Nuovo Giorn. dant.*, dir. da L. Passerini, a. III, quad. I, 1819.

ratori e di scendere in Italia? Non dava Clemente V a vedere che la Santa Sede si preparasse a facilitargli l'impresa italiana?

La prima allusione di Dante al prossimo avvento di Arrigo sarebbe, secondo il Parodi, da riportarsi addirittura al canto XXVI dell'*Inferno* (1). Il che, se fosse vero, porterebbe ad ammettere che, nella primavera del 1309, se non anche più tardi, il Poeta fosse tuttora occupato a comporre gli ultimi canti dell'*Inferno*. Che, però, nella terzina del XXVI dell'*Inferno*,

> ... se presso al mattin del ver si sogna,
> tu sentirai di qua da picciol tempo
> di *quel che Prato, non ch'altri,* t'agogna...

si profetizzi proprio la cacciata dei Neri da Prato (aprile 1309), è tutt'altro che certo; e che nella frase, così generica e imprecisa, *non ch'altri*, si alluda ad Arrigo, parrà tutt'altro che probabile a chiunque consideri la inverosimiglianza che Dante concepisse la auspicata punizione di Firenze ribelle per parte dell'Imperatore-Veltro, alla stessa stregua di una vendetta contro Firenze per parte della vicina Prato. Per me, non so scorgere, nella vaga minaccia del XXVI dell'*Inferno*, nulla di più di una semplice allusione alle ostilità e alle inimicizie, che Firenze, con la sua politica di violenze e di ingiustizie, si tirava addosso da tutte le città vicine, persino dalle più finitime e affini, come Prato, e al prossimo danno, che da tale stato di cose stava per venirle. Nè escluderei che si tratti di una generica allusione agli eventi del 1308, cui alluderà con maggior precisione, Forese Donati nel XXIV del *Purgatorio* (2).

La verità è che la prima allusione dantesca alla non ancor certa, ma già considerata non improbabile, discesa di Arrigo, ci è offerta dal canto VI del *Purgatorio*, nella celebre invettiva ad Alberto Tedesco (3). L'invettiva, che, fingendosi pronunciata

---

(1) Parodi, *Op. cit.*, pp. 372 sgg.; 446 sgg.

(2) *Purg.* XXIV, vv. 83 sgg.

(3) Cfr. il mio scritto *Sulla data di composizione del c. VI e sulla cronologia del Purgatorio*, in *Nuovo Giorn. dant.*, a. III, quad. 3, 1920, di

nel 1300, si dirige ad Alberto, è in realtà diretta al successore di lui, e ci rappresenta il documento solenne dello stato d'animo, in cui venne a dibattersi il Poeta, tra l'elezione di Arrigo (novembre 1308) e quella dieta di Spira (agosto 1309), in cui l'impresa italiana fu ufficialmente decisa e annunciata: uno stato d'animo di angosciosa e trepidante attesa, che, se non è ancora aperta e sicura fiducia, è però già ansiosa speranza. Giacchè tutto il tono dell'invettiva, e la stessa minaccia al successore di Alberto, implicitamente contenuta nel verso « Tal che il tuo suc- « cessor temenza n'aggia », inducono ad escludere che, quando il Poeta traeva, dall'abbraccio fraterno dei due mantovani, lo spunto per la appassionata apostrofe all'Italia dei suoi giorni, preda al disordine e alla guerra civile, il successore di Alberto avesse già decisa la spedizione in Italia. Certo il Poeta sperava già, sin d'allora, in Arrigo, come speravano tanti dei suoi contemporanei: anzi la genesi stessa dell'invettiva è da porsi in relazione con l'onda di speranze, che, all'annunzio dell'elezione di Arrigo, si era quasi miracolosamente sparsa per tutta la penisola. Ma la speranza non era ancora così forte, e sovrattutto così fondata su notizie sicure, da escludere o sopraffare il timore. Dante temeva ancora che il successore di Alberto, *distretto* anch'egli dalla *cupidigia di costà*, fosse per seguire l'esempio di Rodolfo e di Alberto. Perciò, non contento di atterrirlo col ricordo del giudizio divino caduto sul sangue dei predecessori, gli pone sott'occhio le miserevoli e tragiche conseguenze della negligenza di quelli, e l'abiezione, in cui è precipitato in Italia il nome imperiale (1). Ma l'invocazione a Dio, che la descrizione di tanta rovina gli strappa dall'animo...:

E se licito m'è, o sommo Giove,
che fosti in terra per noi crucifisso,
son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?

---

cui mi permetto riferir qui le conclusioni e riportare, nelle pagine seguenti, più di un periodo: ad esso rimando anche per i rinvii bibliografici.

(1) *Purg.* VI. 97 sgg.

O è preparazion che ne l'abisso
del tuo consiglio fai, per alcun bene
in tutto da l'accorger nostro scisso? ... (1),

mi par dimostrare che, per allora, Dante, più che in Arrigo, sperava in Dio: in Dio, che ad Arrigo inspirasse la coscienza del proprio dovere. Si sente in questi versi l'aspettazione vaga, ma conscia, di un bene, che deve essere tanto più prossimo, quanto più è ormai intollerabile il male presente: e, ad ogni modo, tanto più certo, se Dio non ha del tutto distolto lo sguardo dall'Italia e da Roma, quanto più, se ancora tardasse, potrebbe giungere ormai vano. Non la sola Italia ne ha bisogno: ma la stessa Chiesa degenerata e corrotta: la stessa Chiesa, il cui capo ha dovuto lasciar Roma, e ridursi in Francia a scontare, con la dedizione a Filippo il Bello, la sua pretesa di sostituirsi all'Imperatore nel governo del mondo. Che altro invero può essere quel *bene*, il cui maturarsi Dante scruta nell'abisso del consiglio divino, se non la venuta del Veltro, a far morir con doglia la cupidigia ovunque dilagante, e dilagante anche là, dove meno sarebbe da attendersi: presso « la gente che *dorrebbe* esser de- « vota E lasciar seder Cesare in la sella? ». E, anche a questa, il Poeta mostra gli effetti della sua aberrazione, e la invita a « intender ciò che Dio le nota »: come non iscorgere in questo accenno un indiretto incitamento a Clemente V a non pentirsi della strada da poco intrapresa, a non ritogliere la sua amicizia ad Arrigo, a rimettere ad Arrigo il còmpito di restaurare l'ordine e la giustizia in Italia e nel mondo? Ov'è notevole, però, il primo apparire nel pensiero dantesco di un concetto estraneo al *Convivio* e all'*Inferno*: il concetto che la rovina attuale d'Italia e del mondo non dipenda unicamente dall'assenza dell'Imperatore, ma anche dall'avere, in suo luogo, la Curia di Roma « posto mano alla predella » (2). L'idea che la vacanza attuale

(1) *Purg.* VI. 118 sgg.
(2) *Purg.* VI. 91 sgg.

dell'Impero, e quindi il disfrenarsi della lupa, abbia avuto per causa determinante la *briga* di Federico II con il Papa, cioè la resistenza della Chiesa all'Impero, comincia a farsi strada nella mente del Poeta.

Il che non toglie però che Egli sia pur sempre convinto che, a ripristinare la giustizia e la normalità dei rapporti fra le due Guide, sarà di per sè sufficiente la sola *venuta* in Italia del Veltro-Arrigo. Dante non prevede che la resistenza della Chiesa possa opporre un ostacolo o un intoppo all'impresa restauratrice. La stessa immagine di Roma, che « dì e notte chiama: « Cesare mio, perchè non m'accompagne? » (1), presuppone nel Poeta un sentimento di fiducia nella disposizione degli Italiani, e della stessa gente di Chiesa, ad accogliere colui, che deve essere della miseranda Italia lo « sponsus... qui ad nuptias pro- « perat... »: anzi, ad affrettarne col desiderio l'avvento, e ad andargli incontro, come al proprio re nazionale, così come il Poeta, al primo annunciarsi di quell'avvento, li inviterà ad andare (2). La coscienza del Poeta, mentre Egli detta l'invettiva del VI del *Purgatorio*, che gli Italiani non attendano se non di esser salvati, è così sicura, che non vi compare neppure quell'ombra di dubbio, che pur trapelerà, l'anno seguente, tra le esclamazioni liriche di giubilo della *Epistola* ai principi e ai popoli d'Italia (3). La « gente che *dovrebbe* esser devota » lascierà la *predella*, a cui ha posto mano — tornando così ad esser devota —, non appena Cesare, non più lontano ed immemore, avrà, « inforcato li arcioni » della nobile fiera, divenuta, per l'assenza del cavalcatore, indomita e selvaggia. Tanto sicuro ne è Dante, che, nel canto seguente, dirà che Rodolfo imperatore *poteva*, sol che fosse venuto, com'era suo dovere, « sanar le piaghe « ch'hanno Italia morta » (4). Egli crede perciò che *potrà*, benchè

(1) *Purg.* VI. 112 sgg.
(2) *Epist.* V. 2. 5; 6. 19.
(3) Cfr *Epist.* V. 4. 13 sgg.; 6. 18 sg.
(4) *Purg.* VII. 94 sg.

tardi, *ricreare* l'Italia il successore d'Alberto, riparando alla negligenza del padre, se, atterrito dal giudizio di Dio, *verrà* a compiere la missione, che Dio gli affida.

9.

Dieci canti dopo quello, in cui Dante dà sfogo alle proprie angosce e alle proprie speranze nell'apostrofe all'Italia, cioè nel canto di Marco Lombardo, lo stato delle cose in Italia non appare diverso, nè sul punto di essere immediatamente corretto, da quello che si lamenta nel sesto del *Purgatorio*. Il mondo è tutto diserto d'ogni virtù, è coperto e gravido di malizia (1): il che vuol dire che la lupa continua indisturbata ad impedire l'abito delle virtù morali o pratiche, e che il Veltro non è ancora apparso. Senonchè è evidente che, nel frattempo, tra l'incalzar delle voci, che annunziano prossima la partenza per l'Italia del nuovo Imperatore, e l'accendersi di sempre più ferme speranze nel cuore del Poeta, il Poeta ha meditato anche più profondamente, che prima non avesse fatto, sulla « cagion che il mondo « ha fatto reo » (2). E si è accorto che quella cagione non è, come aveva a lungo creduto, soltanto la mancanza dell'Impero, ma una anche più radicale e deleteria violazione dell'ordine imposto da Dio all'umanità, per aiutarla a superare le conseseguenze della colpa originale: si è accorto, insomma, che, della corruzione e degenerazione della vita civile e della Chiesa, la causa, assai più che nella pura e semplice assenza del Veltro, va cercata in un fenomeno, che è di quella assenza, a sua volta, la causa primordiale: la confusione nella Chiesa di Roma dei due reggimenti: l'usurpazione compiuta dalla Chiesa di un potere non suo: del potere imperiale. Vediamo perciò, nel di-

(1) *Purg.* XVI. 58 sg.
(2) *Purg.* XVI. 67 sgg.: cfr. Parodi, *Op. cit.*, p. 406 sgg.

scorso di Marco Lombardo, apparire, per la prima volta, nettamente formulata l'idea, che diventerà uno dei cardini del programma politico dantesco, della distinzione e reciproca indipendenza delle due Potestà:

> Soleva Roma, che il buon mondo feo,
> due Soli aver, che l'una e l'altra strada
> facean vedere, e del mondo e di Deo.
> L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada
> col pasturale, e l'un con l'altro insieme
> per viva forza mal convien che vada...

Di qui, la *mala condotta*, non di un solo, ma di entrambi i *regimina*, che ha fatto reo il mondo.

Perciò, a porre in fuga la lupa, e a riaprire agli uomini di buona volontà il cammino della felicità in terra, non basta che il Veltro venga: occorre anche che il « pastor che procede » rinunci alle sue pretese di usurpazione, riconosca l'Imperatore, affidi a lui il governo civile del mondo (1).

Ne segue che il canto di Marco Lombardo non può esser stato composto dopo l'ottobre 1310, cioè dopo la apparizione di Arrigo sulle soglie d'Italia, perchè, se fosse stato scritto quando Arrigo era già in via per l'Italia, il sole temporale non vi si direbbe *spento* da quello spirituale. È vero che il discorso di Marco Lombardo si finge pronunciato nel 1300: ma come non pensare che, se, mentre Dante lo scriveva, il sole del *regimen* temporale fosse già effettivamente spuntato, e già diretto a raggiungere Roma, se ne sentirebbe nelle parole di Marco qualche eco o qualche segno? Il canto deve essere, anzi, anteriore anche alla dieta di Spira, e quasi certamente alla stessa enciclica di Clemente V *Divinae Sapientiae*, del luglio 1309: la quale, se pure con riserve e affermazioni, che Dante avrebbe recisamente respinto, dimostrava, se non altro, nella Chiesa, il proposito di

(1) *Purg.* XVI. 98 sgg.

riconoscere la necessità del *regimen* temporale, e quindi, pure insistendo ad affermare una supremazia su di esso, a cui non aveva, secondo Dante, diritto, di por fine alla funesta confusione in sè stessa dei due reggimenti. Del che una conferma potrebbe forse trovarsi nell'accenno di Marco Lombardo a quella *briga* di Federico II, che segnò l'inizio della rottura fra i due reggimenti e della funesta vittoria dell'uno sull'altro (1). Appunto perchè alle conseguenze di quella *briga* non si è ancora posto rimedio, perchè l'un reggimento continua a usurpare l'altro, che è assente (dunque l'Impero è vacante, cioè l'Imperatore è sempre *distretto* dalle cose di Germania, e non ha ancora deciso la spedizione in Italia!), Dante, per bocca di Marco Lombardo, dimostra tutto il male che ne deriva: affinchè coloro, cui spetta, e che possono farlo, vi pongano in fine rimedio. Rompa il successore di Alberto, di cui tanto si spera, gli indugi: si decida Clemente V a spianargli la via: e l'*antica età* cesserà di rampognare la *nova*: il secolo cesserà d'esser *selvaggio* (2): l'erta del colle della vita felice tornerà accessibile.

Selvaggio, per intanto, appare ancora il secolo, nel canto ventesimo: e indisturbata vi appare tuttora, sotto la veste di avarizia (peccato che « usa in papi e cardinali il suo soperchio »), l'*antica lupa*, insaziata di preda, a impedire il cammino della felicità (3). Senonchè, nel ventesimo, si ha, per la prima volta, la sensazione che il Poeta, non soltanto speri, ma *attenda* ormai la venuta del Veltro, che deve cacciarla per ogni villa: che, insomma, la spedizione italiana sia già stata decisa, per quanto non ancora iniziata:

> O ciel, nel cui girar par che si creda
> le condizion di qua giù trasmutarsi,
> *quando verrà* per cui questa disceda?...

(1) *Purg.* XVI. 115 sgg.
(2) *Purg.* XVI. 121 sgg.; 135.
(3) *Purg.* XX. 10 sgg.

e, più giù, nello stesso canto:

> O Segnor mio, *quando sarò io lieto*
> *a veder la vendetta*, che, nascosa,
> fa dolce l'ira tua nel tuo secreto? ... (1).

Certo si tratta di impressioni, e non di dati di fatti documentabili: ma non so come potrebbe negarsi che in questi versi si senta tremare l'ansia impaziente di chi attende il verificarsi di un evento lungamente sognato, e finalmente promesso come certo e prossimo, ma che pur tarda assai più, che l'ardore del desiderio non comporti. Il canto ventesimo del *Purgatorio* è dunque verisimilmente da porsi tra l'agosto del 1309 e l'ottobre del 1310: e, con ogni probabilità, più verso la prima data che verso la seconda. L'Imperatore ha deciso di venire in Italia, ma non v'ha indizio che sia per mettersi in via.

Ma il canto ventesimo ci dice assai di più: ci dà, a ben guardare, la ragione dell'atteggiamento di benevola attesa e fiducia, assunto, dall'autunno 1310 al giugno 1312, da Dante verso la Curia di Clemente V, quale risulta dalle tre *Epistole* scritte durante l'impresa d'Arrigo in Italia. Questo atteggiamento parve al Gorra e ad altri sufficiente ad indurne una divergenza di opinioni tra le *Epistole* e il *Purgatorio*, circa i rapporti fra l'Impero e la Chiesa (2). In realtà, quell'atteggiamento non è che la logica conseguenza di un particolare stato d'animo del Poeta verso Clemente V e la Chiesa, già maturo in lui, quando Egli, poco dopo l'agosto del 1309, scriveva il ventesimo del *Purgatorio*. Caratteristica invero è la conclusione della tremenda requisitoria posta in bocca ad Ugo Capeto contro i suoi successori sul trono di Francia, e specialmente contro Filippo il Bello:

> Perchè men paia il mal futuro e il fatto,
> veggio in Alagna intrar lo fiordaliso,
> e nel vicario suo Cristo esser catto.

---

(1) *Purg.* XX. 13 sgg.; 94 sgg.

(2) Cfr. la confutazione della tesi del Gorra, in Parodi, *Op. cit.*, pp. 421 sgg.

Veggiolo un'altra volta esser deriso:
veggio rinovellar l'aceto e il fiele,
e tra vivi ladroni esser anciso.
Veggio il novo Pilato sì crudele,
che ciò nol sazia, ma sanza decreto
porta nel Tempio le cupide vele.
O Segnor mio, quando sarò io lieto
a veder la vendetta, che, nascosa,
fa dolce l'ira tua nel tuo secreto?... (1).

Dunque, qui si attende una vendetta divina dei torti inflitti da Filippo il Bello alla Chiesa. Ora, chi altri può essere l'atteso vendicatore, se non il Veltro-Arrigo? Ma il Veltro si presenta qui, non solo come Colui, che dovrà cacciare la cupidigia dal mondo, e quindi anche dalla Chiesa, ma anche come Colui, che dovrà vendicare la Chiesa dalle oscene violenze della corte francese: che dovrà liberarla dal giogo, sotto cui la corte francese violentemente la opprime. E basterebbe questo ad escludere che il canto possa esser stato scritto dopo il giugno del 1312. Il Papato non è qui la *fuia*, che *delinque* col *gigante*: è la vittima *nolente* di quello. Ma c'è di più. Come mai questa specie di rivendicazione di Bonifacio VIII, dell'odiatissimo, fra i papi, da Dante: di colui, che, non molti canti prima, nel ventisettesimo dell'*Inferno*, era stato infamato come il fraudolento istigatore del Montefeltrano, come il « principe dei novi Farisei », come il nemico di ogni cristiano? (2).

La spiegazione si deve cercare proprio negli avvenimenti contemporanei, e, più specialmente, nella storia del papato di Clemente V, dal suo inizio al 1312: quella storia, che fu opportunamente rievocata dal Gorra (3), ma dalla cui rievocazione mi

(1) *Purg.* XX. 85 sgg.: v. il mio scritto cit., *Sulla data d. composiz. del c. VI*, ecc., pp. 14 sgg.

(2) *Inf.* XXVII. 83 sgg.

(3) Cfr. specialmente Gorra, *D. e Clemente V*, in questo *Giorn.*, 69. 193 sgg.

sembra sia da dedursi una interpretazione dello stato d'animo dantesco, relativamente a Clemente V e ai suoi rapporti con Arrigo, prima del 1312, opposta a quella, che il Gorra ha creduto dedurne.

È ben vero che il Papato di Clemente V fu, sin dal suo inizio, caratterizzato da una ininterrotta e affannosa sequela di imposizioni al Papa per parte di Filippo il Bello: ma è anche vero che Clemente V oppose a quelle imposizioni una lunga resistenza, e non cedette che a stento e con riserve e restrizioni continue (1). Vasto era il programma, che Filippo il Bello si era proposto di imporre al Papa francese: il trasporto definitivo della sede pontificia da Roma in Francia: la condanna e l'abolizione dell'ordine dei Templari: la convocazione di un concilio generale in Francia: la condanna di Bonifacio VIII, con esumazione e combustione delle ossa; la canonizzazione di Celestino V: l'assoluzione del Nogaret pei fatti di Anagni. Ora, è un fatto che, sino al luglio del 1308, cioè sino al concistoro di Poitiers, Clemente V cercò di sottrarsi alla maggior parte di queste pretese regie, quasi tutte lesive della indipendenza e sovranità spirituale del Pontefice e della Chiesa: e sovrattutto respinse, da prima, energicamente, ogni proposta di un processo alla memoria di Bonifacio, e non tenne celata la sua profonda avversione al Nogaret. Poche settimane dopo, però, incominciava a cedere alle pressioni del re. Già al principio di agosto, annunziava il trasporto della curia ad Avignone. Così si induceva a indire l'inizio del processo alla memoria di Bonifacio, nel febbraio del 1309, e a fissare Vienna, ai confini del territorio francese, come sede del Concilio, promettendo che si sarebbero discusse le accuse ai Templari; e, infine, dopo lunghe esitanze, si lasciava indurre a trattare la questione riguardante Guglielmo di Nogaret, e a prendere in considerazione la canonizzazione di Celestino V.

---

(1) Cfr. fra gli altri, Finke, *Das Papstum und der Untergang des Templenorders*, Münster, 1907, I, 223 sgg.; Liserand, *Clem. V et Phil. Le Bel*, Paris, 1910.

Ma, intanto, mentre, nel fatto, si rendeva mancipio della corte francese, aveva, nel novembre del 1308, favorito la elezione di Arrigo a Imperatore, e, nel luglio del 1309, lanciava la enciclica *Divinae Sapientiae*, apertamente diretta a facilitare al nuovo Imperatore l'impresa restauratrice dell'autorità imperiale: dai quali atti, non era difficile trarre l'impressione che egli mirasse, ponendo fine alla lunga vacanza dell'Impero, a contrapporre Arrigo a Filippo, onde, valendosi del dogma della universalità dell'Impero e quindi della soggezione all'Imperatore del re di Francia, ad ottenere da quello aiuto e sostegno contro le imposizioni di questo.

Ora, come non pensare per lo meno verisimile che, proprio sotto l'influsso di questa impressione, Dante scrivesse, dopo il luglio del 1309, la profezia di Ugo Capeto, e gli ponesse in bocca la minaccia di una prossima vendetta divina contro colui, che, sforzando, con la sua tirannica volontà, il Pontefice a indire un processo contro la memoria di Bonifacio VIII, e imponendo, sin da prima, che il processo dovesse finire con una condanna, pareva rinnovare contro Bonifacio morto lo schiaffo, con cui aveva, in lui vivo, offesa la Chiesa ad Anagni (come non sentire, anche, nelle terzine dantesche, lo sfogo di un sentimento di reazione contro la pretesa di Filippo di assolvere il Nogaret?), e, imponendo al Pontefice la persecuzione dei Templari, con l'evidente scopo di impossessarsi dei loro beni, e, ad ogni modo, pretendendo di guidare egli, malgrado la resistenza del Pontefice, l'azione della Chiesa, mostrava a chiare note di volere arbitrariamente « metter nel tempio le cupide vele »? Nulla vieta infatti di supporre che a Dante fosse giunta notizia dei lunghi tentativi di Clemente V per resistere alla prepotenza francese: tentativi, della cui sincerità tanto meno Egli poteva allora dubitare, quanto più le manifestazioni ufficiali di benevolenza di Clemente verso Arrigo parevan fatte apposta per indurlo a credere che Clemente cercasse appunto di liberarsi, mediante Arrigo, dalla tirannia di Filippo. Sta di fatto che la stessa impressione si riceve da molte altre fonti contemporanee: per

esempio, dalla cronaca di Dino Compagni e dal racconto del Villani (1).

È ben vero che la concezione dei rapporti tra Impero e Papato, quale era esplicitamente espressa nella enciclica *Divinae Sapientiae*, e in quella posteriore *Exsultat in gloria*, del settembre 1310, non corrispondeva affatto a quella, che già allora era propria del Poeta, e la cui traduzione nella realtà Egli appunto sperava dalla venuta e dalla vittoria del Veltro-Arrigo. Invero, già nel canto di Marco Lombardo, e probabilmente prima del luglio 1309, Dante aveva annunciato, senza ambagi e riserve, la propria concezione, non soltanto della comune origine divina dei due *regimina*, che risaliva, come abbiam visto, ai primi anni dell'esilio, ma anche della loro piena e assoluta indipendenza reciproca; la quale non trovava alcun riscontro nè nel tono, nè nel contenuto delle manifestazioni di Clemente V; e neppure, quel che più conta, in quelle di Arrigo, in cui si riaffermava, pur tra le proteste di amicizia e di colleganza fra i due poteri, la vecchia tesi curialista della supremazia del potere papale su quello imperiale. In realtà, Arrigo VII aveva, sul principio, seguito la politica remissiva, verso il Papato, di Rodolfo, di Adolfo, di Alberto: e, appena eletto, aveva sentito la necessità di un atto, che sonasse riconoscimento della supremazia pontificia. Non altro, infatti, significava la missione da lui inviata, nel giugno del 1309, al Papa, con l'incarico di esibire a Clemente V il decreto di elezione e di giurare in mano di lui fedeltà e obbedienza alla Chiesa. Bene interpretò in tal senso l'atto il Pontefice, il quale rispose, con parole eloquenti nella loro ferma chiarezza, esercitando, di fronte ad Arrigo, quello stesso diritto d'esame e di approvazione o di rifiuto dell'eletto alla dignità imperiale — per cui a questo non spettava, prima della conferma pontificia, alcuna effettiva autorità, neppure forse, almeno nell'intenzione del papa,

(1) Cfr. le significative parole di Dino Compagni, *Cronaca* (ediz. Del Lungo, III), c. 23, e di F. Villani, *Cronaca*, VIII, 91-92.

sul regno di Germania, e a lui, più che di eletto, conveniva il titolo di semplicemente designato alla conferma papale —, che Bonifacio aveva orgogliosamente, in senso negativo, esercitato di fronte ad Alberto. Nè altro significava la solenne *promissio* giurata da Arrigo, nell'ottobre 1310, a Losanna, sulle soglie d'Italia, nelle mani dei legati pontificî, in cui l'Imperatore si impegnava a prestar sempre devozione e assistenza alla Chiesa, e confermava tutti i privilegi concessi ai Pontefici dai suoi predecessori (1). Ma tutto ciò non aveva, per Dante, in quel momento, grande importanza. Giacchè Egli era pur sempre convinto che il Veltro, una volta in Italia e a Roma, avrebbe, con la sua presenza, ripristinato i rapporti tra i due governi, secondo quella, che era la intenzione divina. A lui bastava di sapere che, alla missione del Veltro, la Chiesa non avrebbe opposto ostacoli. E questa fiducia Egli sovrattutto, in quel momento, fondava, ben più che sulle manifestazioni di Clemente e su quelle di Arrigo, sulla convinzione che, per colpa della vacanza imperiale, da troppo tempo durata, la Chiesa avesse finito col ridursi, *contro la sua volontà*, benchè in conseguenza della cupidigia in essa dilagante per l'assenza del *cavalcatore della umana volontà*, in una innaturale condizione di servitù o di oppressione: fosse vittima della prepotenza iniqua ed esecranda di Filippo il Bello, nemico insieme dell'Impero e della Chiesa, il « mal di Francia », il « re della vita viziata e lorda »; e attendesse quindi da Arrigo la liberazione.

Alla vigilia della comparsa di Arrigo in Italia, cioè presumibilmente nell'autunno del 1310, pare invece scritto il canto ventitreesimo del *Purgatorio*: o, almeno, la profezia di Forese alle donne fiorentine:

> ... Tempo futuro m'è già nel conspetto,
> cui non sarà quest'ora molto antica,

(1) Cfr. il mio *Imp. e Papato*, ecc., pp. 6 sgg.

nel qual sarà in pergamo interdetto
a le sfacciate donne fiorentine
l'andar mostrando con le poppe il petto

. . . . . .

Ma se le svergognate fosser certe
di quel che il ciel veloce loro ammanna,
già per urlare avrien le bocche aperte:
chè, se l'antiveder qui non m'inganna,
prima fien triste che le guance impeli
colui che mo si consola con nanna... (1).

L'analogia evidente fra le minaccie a Firenze, contenute in questi versi, e quelle della *Epistola* ai Fiorentini ribelli, indusse, fra altri, il Parodi nella persuasione che la profezia di Forese sia press'a poco contemporanea a quell'*Epistola*, e quindi da attribuirsi alla primavera del 1311 (2). A me non sembra però necessario portare così innanzi la composizione del canto. In realtà, anche prima dell'arrivo di Arrigo, già nel periodo tra maggio e ottobre 1310, si erano avuti troppi segni di diffidenze e riserve italiane verso l'Imperatore (e basta, a convincersene, scorrere le risposte, piene di riserve e di condizioni, di molti Comuni ai messi di Arrigo annuncianti prossimo l'arrivo dell'Imperatore) (3), perchè la fede di Dante nella unanime disposizione degli Italiani a ricevere Arrigo non dovesse almen turbarsene; e, sovrattutto, le disposizioni evidentemente ostili di Firenze verso Arrigo eran già note a Dante sin dall'estate del 1310. Egli sapeva che Firenze si preparava a resistere ad Arrigo: ma era certo che, ove dalla resistenza essa non avesse desistito, ne avrebbe pagato amaramente il fio, perchè era certo

(1) *Purg.* XXIII. 98 sgg.

(2) Parodi, *Op. cit.*, 390 sg.

(3) *Constit. Henr. VII: Acta legat. in lomb. missae,* maggio-agosto 1310, in *Monum. Germ. Hist.*, 3, IV, a. V, nn. 371-374: cfr. del resto, Barbi, in *Bull. Soc. dant.*, 1892, pp. 26 sgg.; Gentile, *Profezia di D.*, cit.; e v. il mio *Imp. e Papato,* pp. 34 sgg. e, ora, Pistelli, *Per la Firenze di D.,* 1921, pp. 19 sgg.

che Arrigo sarebbe riuscito nella sua impresa; e avrebbe quindi punito i ribelli: « nam prope est qui liberabit te de carcere « impiorum; qui, percutiens malignantes, in ore gladii perdet « eos, et vineam suam aliis locabit agricolis, qui fructum iustitie « reddat in tempore messis... Nec seducat alludens cupiditas, « more Sirenum nescio qua dulcedine vigiliam rationis mortifi- « cans. Preoccupetis faciem eius in confessione subiectionis, et « in psalterio penitentie iubiletis, considerantes quia ' potestati « resistens Dei ordinationi resistit ', et qui divine ordinationi « repugnat, voluntati omnipotentie coequali recalcitrat; et ' du- « rum est contra stimulum calcitrare ' » (1). Sono parole scritte, appunto, pur nel momento del giubilo per l'imminente arrivo dell'Imperatore-Veltro, nell'autunno del 1310, e nello scriver le quali è più che verisimile Dante pensasse sovrattutto a Firenze. Nè a questa ipotesi osta la determinazione del tempo, in cui la profezia, che si finge pronunciata nel 1300, annuncia doversi verificare la minacciata punizione:

> prima fien triste, che le guance impeli
> colui che mo si consola con nanna...

Nell'autunno del 1310, i bambinelli del 1300 non eran certo giunti a pubertà: e Dante pensava, allora, che la vittoria del Veltro, e quindi la punizione di Firenze preparantesi a ribellarglisi, sarebbe stata, se Firenze non avesse mutato consiglio, così prossima (Arrigo era in via), da giunger prima che la pubertà di quei bambinelli sopravvenisse.

Del resto, il miglior commento alla profezia di Forese, ci è forse offerto da Dante stesso, nel canto seguente, nelle accorate parole che Egli gli rivolge:

> ... però che il loco u' fui a viver posto,
> di giorno in giorno più di ben si spolpa,
> ed a trista ruina par disposto... (2):

(1) *Epist.* V. 2. 6; 4. 13 sgg.
(2) *Purg.* XXIV. 74 sgg.

appunto perchè si dispone a resistere al Veltro. Ed un preannunzio della rovina incombente su Firenze « Dei ordinationi « resistens », Forese Donati gli addita nella tragica fine di colui, che della ostinata malvagità fiorentina ebbe « più colpa »:

> Non hanno molto a volger quelle rote,
> e drizzò gli occhi al ciel, che ti fia chiaro
> ciò che il mio dir più dichiarar non puote (1).

E, anche qui, nessun accenno, neppure indiretto, ad un timore di Dante, che Firenze possa trovare, nella sua criminosa intenzione di resistere al Veltro imperiale, un sostegno o un incentivo nella politica della Chiesa o nell'azione di Clemente V. Dante non sembra concepire neppure, in questo momento, la possibilità che il Pontefice sia per resistere ad Arrigo. Egli è convinto che Imperatore e Papa andranno « per un cammino » (2).

10.

E la stessa convinzione risulta evidente dai non molti, e, del resto, assai prudenti, accenni ai rapporti tra il Pontefice e Arrigo, che si incontrano nelle tre *Epistole*, scritte tra il settembre del 1310 e l'aprile del 1311.

Le tre *Epistole* costituiscono un documento di prim'ordine per la ricostruzione del pensiero politico dantesco, in uno dei momenti decisivi della vita del Poeta, non tanto perchè esse rappresentino una fase particolare e distinta di quel pensiero, dal punto di vista dottrinale e teorico, quanto perchè ci testimoniano lo stato d'animo del Poeta, durante l'impresa d'Arrigo, di fronte agli ostacoli e alle difficoltà subito frappostesi all'impresa, cui Egli si era dato con la fede più certa e invincibile, e certi caratteristici atteggiamenti pratici di Lui.

---

(1) *Purg.* XXIV. 83 sgg.
(2) *Purg.* XXX. 144.

Dal primo punto di vista, non si può dire che le *Epistole* aggiungano nessun nuovo elemento dottrinale alla concezione politica sull'Impero e i suoi rapporti col Papato, quale essa si era venuta fissando, nello spirito di Dante, sin da quando Egli svolgeva, nel canto di Marco Lombardo, le linee fondamentali della sua teoria sulla indipendenza e autonomia dei due poteri. Le *Epistole*, insomma, appartengono, col *Purgatorio*, sino ai canti dell'Eden, a quella, che possiamo dire la *seconda* fase del pensiero politico dantesco.

Nelle *Epistole*, non si dice nulla, a parte il tono lirico e ispirato dello stile, proprio dello stato d'animo del Poeta nel dettarle, che già non fosse stato detto nel quarto libro del *Convivio*, e nel canto sesto e sedicesimo del *Purgatorio*, e non costituisse il presupposto di tutta la costruzione allegorica del Poema, già nettamente tracciata nel *Prologo*.

Il concetto dominante del quale è chiaramente enunciato, in una formola sintetica efficacissima, nel periodo, con cui si inizia l'*Epistola* ai Fiorentini ribelli: « Eterni pia providentia Regis, « qui dum celestia sua bonitate perpetuat, infera nostra despi- « ciendo non deserit, sacrosancto Romanorum Imperio res hu- « manas disposuit gubernandas, ut sub tanti serenitate praesidii « genus mortale quiesceret, et ubique, natura poscente, civiliter « degeretur... » (1). Dio ha dunque preordinato il popolo romano alla fondazione della Monarchia universale, perchè gli uomini possano, nella pace e nella giustizia, che la Monarchia universale può sola garentir loro, vivere felici, secondo vuole la loro natura — s'intende, in quanto non corrotta o deviata dal peccato, alle cui conseguenze la Monarchia universale deve appunto offrire il rimedio —, nella *umana civiltà*: perchè, in altri termini, non sia loro impedito l'accesso al colle della vita felice. Questa verità, che è insieme, come era già apparsa nel *Convivio* e nel *Prologo*, una verità di ragione e una verità rivelata alla

(1) *Epist.* VI. 1. 1. 1 sgg.

ragione dai segni miracolosi, onde Dio ha accompagnato, sin dall'inizio, la predestinazione del popolo romano, cioè la sua missione di popolo eletto, è confermata dall'esperienza: ossia dalla incapacità, in cui si trova il genere umano, di vivere felice in terra, da quando, per colpa di Lucifero, insidiante sempre alla felicità terrena ed ultraterrena degli uomini, il Re dei Romani, o degli Italiani, ha cessato di garentire alla umana civiltà, cioè a ciascuna delle comunità autarchiche, in cui la *umana civiltà* naturalmente si divide, il mantenimento della pace e della giustizia. La quale esperienza conferma anche quella divina predestinazione del popolo romano, e quindi italiano, al governo del mondo: perchè essa dimostra che, come, quando esisteva l'Imperatore, o Monarca, l'Italia era il paese, in cui, più che in ogni altro, regnava la giustizia e la pace, ossia la vera felicità, così, da quando manca il Monarca, l'Italia è il paese, in cui, più che in ogni altro, regna la ingiustizia e la guerra, ossia la infelicità: « Hoc etsi divinis comprobatur elogiis, hoc etsi solius podio ra- « tionis innixa contestatur antiquitas, non leviter tamen veritati « applaudit quod, solio augustali vacante, totus orbis exorbitat, « quod nauclerus et remiges in navicula Petri dormitant, et quod « Italia misera, sola, privatis arbitriis derelicta omnique publico « moderamine destituta, quanta ventorum fluentorumque con- « cussione feratur verba non caperent, sed et vix Itali infelices « lacrimis metiuntur... » (1). Perciò l'Imperatore universale è, o deve essere, prima che il « solatium mundi », la « gloria » del popolo italiano, anzi lo sposo dell'Italia: perciò gli Italiani debbono salutare nel Monarca il proprio re: colui, per mezzo del quale essi sono chiamati a governare, attraverso il governo imperiale da lui esercitato, gli altri popoli del mondo (2). Chi non

---

(1) *Epist.* VI. I. 3 sgg.

(2) *Epist.* V. 2. 5; 6. 19: « Evigilate igitur omnes et assurgite regi vestro « sibi non solum ad imperium, sed, ut liberi, ad regimen reservati »: v. la mia *Unità politica*, ecc., pp. 111 sgg. L'interpretazione che dà di questa frase il Pistelli, in *Studi dant.*, dir. da M. Barbi, II, p. 150, benchè egli dica di

ricorre, leggendo queste frasi delle *Epistole*, al Veltro del *Prologo*, che non caccerà la lupa dalla umana civiltà, se non in quanto avrà prima salvata l'Italia, e quell'Italia, che è la continuatrice e l'erede di Roma? E tutto quanto nelle *Epistole* si dice, intorno alla onnipotenza e universalità dell'Imperatore; al dominio, che all'Imperatore spetta, su tutte le cose del mondo, non solo le pubbliche, ma anche le private, le quali si tengono « vinculo suae legis, non aliter »; alla imprescrittibilità della sovranità imperiale: alla garanzia, che dall'autorità imperiale deriva alla libertà morale degli uomini (1), non è che sviluppo e determinazione di concetti già ben presenti nella mente di Dante, sin da quando dettava il quarto del *Convivio*, e concepiva l'allegoria del Poema.

Ignoto al *Convivio* e all'*Inferno* è invece il concetto che da Dio, « velut a puncto biffurcatur Petri Caesarisque potestas », ossia che Cristo, « cum... homo factus evangelizaret in terris, « quasi dirimens duo regna, sibi et Caesari universa distribuens, « alterutri iussit reddi que sua sunt... » (2): ma esso, come si disse, aveva già fatto, nell'immagine dei due soli — che non è affatto, se non apparentemente, smentita nelle *Epistole* (3) —, la sua comparsa nel sedicesimo del *Purgatorio*.

---

non esser persuaso della mia, si riduce, in sostanza, a quella proposta da me, e lo conferma il chiarimento offerto dal Pistelli stesso, *Per la Firenze di D.*, cit., p. 38, ove il senso esatto della frase è, come io avevo già affermato, ricondotto al verso dell'*Inferno*: « in tutte parti *impera* e quivi *regge* » (*Inf.*, I, 127). « L'*Imperium* comprenderà tutti, ma il *regimen* avrà sede in « Italia, a Roma, e gli Italiani dovranno parteciparvi direttamente, non solo « come sudditi, ma anche come *reggitori*, allo stesso modo che Dio impera « in tutto l'universo, ma regge soltanto in Paradiso ». È verissimo: ma è da aggiungere che gli Italiani potranno partecipare *direttamente* al *regimen* dell'Impero, solo in quanto l'*Imperator* è il *rex* degli Italiani. A nessun'altra forma di governo *diretto* degli Italiani sul mondo Dante poteva pensare, se non a questa. Il Pistelli ed io siamo dunque, in fondo, d'accordo.

(1) *Epist.* V. 7. 20 sgg.; VI. 2. 5 sgg.; 3. 11 sgg.; 5. 22 sgg. ecc.
(2) *Epist.* V. 5. 17; 9. 27; VI. 2. 8 ecc.
(3) Cfr. Parodi, *Op. cit.*, pp. 434 sgg.; 494 sgg.

La differenza tra l'*Inferno*, e lo stesso *Purgatorio*, sino al ventiquattresimo canto, da un lato, e le *Epistole* dall'altro, sta soltanto qui: che, mentre, nell'*Inferno*, l'avvento del Veltro è annunciato, come un evento di là da venire, in epoca indeterminata ed incerta, e, nel *Purgatorio*, è atteso e sperato, come un evento ormai probabile e prossimo; nelle *Epistole*, il Veltro è ormai *presente*. Arrigo è il Veltro: colui, che è venuto a portare la giustizia e la pace in Italia, e a diffondere, dall'Italia, la pace e la giustizia nel mondo. Basta, a persuadersene, pensare alle parole, con cui s'apre l'*Epistola* ai Principi e ai Popoli d'Italia: « Ecce nunc tempus acceptabile, quo signa surgunt consolationis « et pacis. Nam dies nova splendescit ab ortu auroram demon- « strans, que iam tenebras diuturne calamitatis attenuat; iamque « aure orientales crebrescunt: rutilat celum in labiis suis, et « auspitia gentium blanda serenitate confortat. Et nos gaudium « expectatum videbimus (vedremo comparire e trionfare l'atteso « Veltro), qui diu pernoctavimus in deserto, quoniam Titus exo- « rietur pacificus, et iustitia, sine sole quasi eliotropium hebe- « tata, cum primum iubar ille vibraverit, revirescet, etc... » (1). E più avanti: « vos autem qui lugetis oppressi: ' animum suble- « vate, quoniam prope est vestra salus... ' », ecc. (2). Onde la esaltazione addirittura messianica di Arrigo, considerato quasi come un secondo Redentore: come colui, che verrà a redimere gli uomini dalla infelicità terrena, dopo che Cristo li ha redenti dalla infelicità eterna: « Romane rei baiulus hic divus et trium- « phator Henricus, non sua privata, sed publica mundi commoda « sitiens, ardua queque pro nobis aggressus est sua sponte penas « nostras participans, tanquam ad ipsum, post Christum, digitum « prophetie propheta direxerit Jsaias, cum, spiritu Dei revelante, « predixit: 'Vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros « ipse portavit' » (3). Naturale ci appare quindi lo stato di rapi-

(1) *Epist.* V. 1. 1 sgg.
(2) *Epist.* V. 5. 15 sgg.
(3) *Epist.* VI. 6. 25.

mento mistico, in cui lo immerse il suo primo incontro con l'auspicato redentore della umana civiltà: « Nam et ego qui « scribo, tam pro me quam pro aliis, velut decet imperatoriam « maiestatem benignissimum vidi et clementissimum te audivi, « cum pedes tuos manus mee tractarunt et labia mea debitum « persolverunt. Tunc exultavit in te spiritus meus, cum tacitus dixi « mecum: 'ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi...'» (1). Certo v'ha, in queste Epistole, un tono di enfasi ieratica, che può repugnare, anzi, di fatto, repugna al lettore moderno: ma esso si spiega e si giustifica, pensando allo stato d'animo di chi assiste al verificarsi di una propria profezia. L'accento profetico fu più volte notato nelle *Epistole*, ma forse sarebbe più esatto dire che Dante, nello scrivere le *Epistole*, specialmente la prima, non aveva affatto la coscienza di profetare il futuro: il suo stato d'animo è di Chi assiste ad un gaudio attuale, non di Chi l'annunzia nell'avvenire. Il profeta, Egli l'aveva già fatto: nel *Poema*. Ora egli esulta, e si sente ispirato da Dio, perchè crede che l'evento, di cui si era reso, quando nulla pareva annunciarne probabile o prossimo il verificarsi, banditore, sta per essere realtà: è, anzi, già realtà. Il Veltro è venuto: la lupa è sul punto di esser messa in fuga: il colle della vita felice sarà tra breve accessibile, e la giustizia regnerà sulla terra: « Immensa « Dei dilectione testante, relicta nobis est pacis hereditas, ut in sua « mira dulcedine militie nostre dura mitescerent, et in usu eius « patrie triumphantis gaudia mereremur. At livor antiquissimi « hostis, humane prosperitati semper et latenter insidians, non- « nullos exheredando volentes, ob tutoris absentiam nos alios « impius denudavit invitos. Hinc diu super flumina confusionis « deflevimus, et patrocinia iusti regis incessanter implorabamus, « qui satellitium sevi tyranni disperderet et nos in nostra iustitia « reformaret ». (Come non ricorrere col pensiero, a queste parole, alla scena del *Prologo*?). « Cumque tu, Cesaris et Augusti suc-

(1) *Epist.* VII. 2. 9 sg.

« cessor, Apennini iuga transiliens, veneranda signa Tarpeia « retulisti, protinus longa substiterunt suspiria lacrimarumque « diluvia desierunt: et, ceu Titan preoptatus exoriens, nova « spes Latio seculi melioris effulsit » (quel Lazio, di cui Egli aveva profetato nel Veltro il Salvatore) « ... tunc hereditas nostra, « quam sine intermissione deflemus ablatam, nobis erit in in- « tegrum restituta; ac quemadmodum, sacrosancte Jerusalem « memores, exules in Babilone gemiscimus, ita tunc cives et « respirantes in pace, confusionis miserias in gaudio reco- « lemus... » (1). La fede nel successo di Arrigo è, in Dante — e non può non essere, posto il suo stato d'animo di cantore e profeta del Veltro —, assoluta.

Senonchè, è anche evidente, a chi legga l'*Epistole*, che quella fede fu ben presto posta a prove assai dure, quali il Poeta, quando profetava il Veltro, non aveva certo mai supposto possibili. Egli credeva, allora, che, a restaurare la giustizia e la felicità nel mondo, bastasse la presenza, in Italia, dell'Imperatore, e che tutti gli Italiani gli sarebbero andati incontro al suo primo apparire. Ma Arrigo non era, si può dire, ancora apparso sulle soglie d'Italia, che già non poche illusioni su una fulminea vittoria del Veltro dovevano esser cadute dallo spirito di Dante. Qualche non lieve apprensione traspare, come già abbiamo detto, tra le espressioni di giubilo della prima epistola: nella quale è chiaro il proposito del Poeta di scuotere l'animo degli Italiani, di dissiparne diffidenze ed ostilità, che gli sembrano criminose e inconcepibili, di richiamarli, anche con minaccie, al dovere: « nolite, velut ignari, decipere vosmetipsos tamquam som- « pniantes... et dicentes: Dominum non habemus... » (2). Crescono le preoccupazioni, le ansie, i timori, e insieme le minaccie e le imprecazioni, di fronte, da un lato, alla pervicace resistenza di Firenze, dall'altro, alle incertezze e lentezze di Arrigo, nelle altre due *Epistole*. E assistiamo all'insinuarsi del dubbio nello

(1) *Epist.* VII. 1. 2 sgg.; 8. 30 sgg.
(2) *Epist.* V. 7. 20.

spirito esaltato del Poeta: è, proprio, questo Arrigo temporeggiatore ed esitante, che neppure osa e sa infrangere l'oltracotanza fiorentina, e, invece di correre a Roma a cingere la corona imperiale, si indugia, impigliandosi in meschine gare e contese locali, nell'alta Italia, il Veltro promesso da Virgilio?: « Verum « quia sol noster, sive desiderii fervor hoc submoneat sive facies « veritatis, aut morari iam creditur aut retrocedere supputatur, « quasi Josue denuo vel Amos filius imperaret, incertitudine « dubitare compellimur et in voce Precursoris irrumpere sic: « Tu es qui venturus es, an alium expectamus? » (1). Il dubbio dura ben poco, però, e, malgrado ogni smentita della realtà, è subito soverchiato dal riaccendersi della fede incrollabile: « Et « quamvis longa sitis in dubium que sunt certa propter esse pro- « pinqua, ut adsolet, furibunda deflectat, nichilominus in te cre- « dimus et speramus, asseverantes te Dei ministrum et Ecclesie « filium et Romane glorie promotorem... » (2). Comunque, Dante ha dovuto ormai convincersi che la vittoria del Veltro non potrà esser pacifica e senza colpo ferire. Arrigo vincerà, perchè è il Veltro, ma la lupa, la cupidigia, la malizia, non si lascerà cacciare di villa in villa, senza opporre una ostinata resistenza.

La causa delle crescenti difficoltà, dei sempre più gravi ostacoli frapponentisi all'impresa di Arrigo, è però pur sempre, anche nelle *Epistole*, unicamente la lupa: cioè la cupidigia o la malizia ingiuriosa, scatenata da Lucifero nella umana civiltà: insomma la « culpa vetus... que plerunque supinatur ut coluber et « vertitur in se ipsam »; il « livor antiqui et implacabilis hostis », che, dopo avere, in odio al genere umano, determinata la vacanza dell'Impero, e quindi la confusione dei due governi nelle mani del Papa, tenta oggi con ogni mezzo di impedirne, o, almeno, ritardarne, la ripristinazione (3). Alla suggestione diabolica cedono i Fiorentini, schiavi della cupidigia, nel resistere ad

(1) *Epist.* VII. 2. 7.
(2) *Epist.* VII. 2. 8.
(3) *Epist.* V. 6. 18; VII. 1. 3.

Arrigo (1), non già alle arti di Clemente V: chè, anzi, resistendo alla volontà dell'Imperatore, resistono anche a quella del Pontefice, tentando, come Dante vuol credere, invano, di piegarla a se stessi: « Vere in paternos ardet ipsa concubitos, dum improba « procacitate conatur summi Pontificis, qui pater est patrum, « adversum te violare assensum... » (2). Giacchè Arrigo è colui, « quem Petrus, dei vicarius, honorificare nos monet; quem Cle- « mens, nunc Petri successor, luce apostolice benedictionis illu- « minat; ut ubi radius spiritualis non sufficit, ibi splendor mi- « noris luminaris illustret... » (3). Onde negare la universalità dell'Impero romano val quanto negare la universalità della Chiesa: « Quid, fatua tali oppinione summota, tanquam alteri « Babilonii, pium deserentes imperium nova regna temptatis, « ut alia sit Florentina civilitas, alia sit Romana? Cur apostolice « monarchie similiter invidere non libet, ut si Delia geminatur « in celo, geminetur et Delius? » (4).

11.

Ma gli eventi stavano per opporre una cruda smentita alla credenza di Dante nel proposito sincero di Clemente V di favorire l'impresa restauratrice di Arrigo. Tra il giugno e il luglio del 1312, proprio quando l'impresa di Arrigo, nella incoronazione di Roma, sembrava prossima al momento decisivo e saliente, quando cioè più aperto avrebbe dovuto rifulgere, a confusione di tutti i nemici dell'Impero e della Chiesa, l'accordo fra i due supremi reggitori del mondo cristiano, si verificava in tutta la sua evidenza il voltafaccia di Clemente. Il Pontefice, pur senza venire a un manifesto atto di rottura con l'Imperatore, mostrava

(1) *Epist.* VI. 2. 5; 3. 12; 5. 22 sgg.
(2) *Epist.* VII. 7. 26.
(3) *Epist.* V. 10. 30.
(4) *Epist.* VI. 2. 8.

ormai a chiare note l'intenzione di ostacolarne l'impresa, mediante taciti o palesi accordi con i nemici di Arrigo, anzi con i ribelli all'autorità imperiale, primo fra tutti, il re di Napoli, Roberto d'Angiò. Clemente V aveva dunque ingannato Arrigo, allettandolo all'impresa italiana con la promessa della sua solidarietà e del suo appoggio, per lasciarlo poi, nel momento più grave e difficile, solo, di fronte alle crescenti resistenze e alla oltracotanza angioina. L'ambiguo contegno di Clemente, rivelandosi ormai, o palesemente o covertamente, ostile ad Arrigo, assumeva agli occhi di Dante l'aspetto di un vero e proprio tradimento. Onde lo sdegno del Poeta dovè essere tanto più profondo e appassionato, quanto più Egli stesso sentiva di esser stato tratto in inganno dal Papa guascone. E, come l'*Inferno* era stato tutto dominato dall'odio del Poeta per Bonifacio VIII, così il *Paradiso* sarà dominato dal rancore dantesco pel Papa, che *ingannò* l'alto Arrigo (1). E Clemente andrà quindi, nell'*Inferno*, a far compagnia a Bonifacio. Nulla di strano, come ad altri parve, o di irriverente alla memoria di Dante (2), nel supporre che Egli abbia potuto, dopo il voltafaccia di Clemente, o, meglio, dopo la morte di lui, riprendere in mano l'*Inferno*, per scaraventarvi il Pontefice traditore. Chi aveva finto di farsi predire nell'*Inferno*, nel 1300, la dannazione di Bonifacio, ancor vivo, poteva anche fare la bizzarria di far posto, nell'*Inferno*, già da qualche anno compiuto, al successore di quello. Nè è necessario supporre che lo facesse proprio *ab irato*: cioè subito dopo il tradimento, durante la vita di Clemente, o subito dopo la morte di lui. Non è improbabile che l'idea di aggiungere Clemente ai papi simoniaci del diciannovesimo dell'*Inferno* gli sia venuta più tardi: cioè proprio, mentre scriveva il trentesimo del *Paradiso*. È infatti curiosa e caratteristica l'allusione che, nel tren-

(1) *Par.* XXII. 82.

(2) Cfr. Vossler, *Die Göttl. Komödie*, ecc., Heidelb., 1907, I, p. 13; 2, 307: v. del resto, tra altri, Proto, *L'apocalissi nella Div. Comm.*, Napoli, 1905, pp. 222 sgg., e Parodi, *Op. cit.*, p. 485.

tesimo del *Paradiso*, si fa alla dannazione di Clemente, a proposito dell'alto Arrigo, venuto a drizzare Italia, prima che questa fosse disposta a riceverlo:

E fia prefetto nel foro divino
allora tal, che palese e coverto
non anderà con lui per un cammino.
Ma poco poi sarà da Dio sofferto
nel santo officio; ch'el sarà detruso
là dove Simon mago è per suo merto,
e farà quel d'Alagna intrar più giuso... (1).

Non so davvero con quanti altri dannati il « pastor senza legge » divida il macabro privilegio di vedere, nel Paradiso, ricordato, e quasi rinnovato, il modo e la forma della propria dannazione infernale! Giacchè è evidente, negli ultimi versi del trentesimo del *Paradiso*, il rinvio alla profezia di Niccolò III:

Ma più è 'l tempo già che i piè mi cossi
e ch'io son stato così sottosopra,
ch'el non starà piantato coi piè rossi:
chè, dopo lui, verrà di più laida opra
di ver ponente un pastor sanza legge,
tal che convien che lui e me ricopra (2).

Nella quale profezia di Niccolò III, però, manca qualsiasi accenno all'inganno teso da Clemente ad Arrigo, vituperandosene soltanto la simoniaca fornicazione col re di Francia:

Nuovo Jason sarà, di cui si legge
ne' Maccabei; e come a quel fu molle
suo re, così fia lui chi Francia regge.

Per qual motivo, se l'*Inferno* fosse stato iniziato dopo il 1314, e quindi il canto diciannovesimo composto dopo la morte di Ar-

(1) *Par.* XXX. 142 sgg.
(2) *Inf.* XIX, 79 sgg.

rigo e quella di Clemente, il Poeta, dannando Clemente, avrebbe taciuto di quella, che ne era, allora, a' suoi occhi, la colpa maggiore, e di cui era così fresca in lui la impressione — l'inganno teso ad Arrigo —, e avrebbe invece atteso a ricordar quella colpa solo in uno degli ultimi canti del *Paradiso*? La verità è che, nell'*Inferno*, composto, come cercammo di dimostrare, tra il 1307 e il 1309, doveva mancare ogni allusione alla morte e alla condanna di Clemente: ma che il Poeta, giunto, nella composizione del *Paradiso*, dopo il 1314, al momento di celebrare l'assunzione in Paradiso dell'alto Arrigo, e già colpito nella fantasia dal fatto che la morte di Clemente aveva di poco seguita quella di Arrigo, dovè, a un tratto, avvertire la opportunità che, nel giudizio divino, alla salvazione di Arrigo corrispondesse la dannazione di colui, che era stata la causa precipua della disavventura di quello, cioè della non disposizione degli Italiani a riceverlo. E tanto più l'idea di questa opportunità dovè arridere al Poeta, quanto più il canto dei simoniaci, quale Egli l'aveva già da qualche anno composto, pareva proprio fatto apposta, per renderla attuabile: sia perchè Clemente gli appariva, di fatto, nell'acquisto del pontificato e nell'esercizio di esso, simoniaco non meno di Niccolò e di Bonifacio, anzi, forse, più simoniaco di quelli; sia perchè la maniera già immaginata per farsi predire, nel 1300, da Niccolò la dannazione di Bonifacio, gli offriva mirabilmente il destro di introdurre, senza sforzo, nel canto, anche la profezia relativa a Clemente. Ma è naturale che, aggiungendo al canto dei simoniaci la condanna di Clemente, Dante evitasse, per non turbare l'armonia della prima cantica, che ignorava completamente Arrigo, ogni esplicito accenno all'inganno del Guasco; il quale, del resto, era stato una conseguenza o una manifestazione della sua simonia. Onde io credo più che probabile che, nei vv. 145-48 del trentesimo del *Paradiso*, sia da scorgersi il germe dei vv. 79-87 del diciannovesimo dell'*Inferno*; i quali devono perciò ritenersi scritti, o poco dopo, o contemporaneamente a quelli: cioè qualche anno dopo il 1314.

Ma torniamo al 1312. Il Pontefice, la Guida spirituale del

mondo cristiano, non era dunque la *vittima nolente*, ma il *complice* di Filippo il Bello e della odiata casa angioina: il Papato non subiva la violenza della corte francese, ma prostituiva ad essa la Chiesa: non era schiavo coatto, in Avignone, della sacrilega tirannia di Filippo, ma persisteva volontariamente nel proposito, non meno sacrilego e criminoso, di privare la Chiesa della sua sede predestinata, Roma, per porre la Chiesa al servizio di un re ribelle all'Imperatore. Il Veltro, per porre in fuga la malizia di cui ingiuria è il fine, e ripristinare il regno della giustizia nel mondo, non aveva dunque soltanto da vincere gli ostacoli oppostigli dai nemici dell'Impero: doveva vincere anche gli ostacoli oppostigli dalla più grave resistenza e ribellione del Pontefice. La *vendetta* di Dio, preannunciata nel ventesimo del *Purgatorio*, doveva perciò esser diretta, non soltanto contro Filippo e, in genere, contro tutta la casa di Francia, ma anche contro chi aveva fatto della Chiesa la druda di quello. Onde il Veltro, atteso, nel ventesimo del *Purgatorio*, come colui, che vendicherà la Chiesa dagli oltraggi di Filippo, si trasforma, nel trentatreesimo, nel *Dux* o *Cinquecento diece e cinque*, messo da Dio, ad ancidere « la fuia Con quel gigante che con lei de- « linque » (1).

Il trentatreesimo del *Purgatorio* è, dunque, senza alcun possibile dubbio, posteriore al giugno del 1312: cioè, all'inganno del Guasco. Ma, non meno certamente, è anche anteriore all'agosto del 1313: cioè alla morte di Arrigo. Giacchè il Messo di Dio, il *Cinquecento diece e cinque*, il *Dux*, è l'*erede dell'aquila*, preconizzato da Beatrice come colui, che verrà a por fine alla vacanza imperiale, e quindi — non potendo supporsi che Dante, scrivendo dopo la morte di Arrigo, considerasse come non interrotta quella vacanza dall'elezione di quell'*alto Arrigo*, che porrà in Paradiso — è Arrigo, e non può essere che Arrigo: e, inoltre, Arrigo *vivente*, poichè se ne annunzia il prossimo trionfo. In ben pochi altri problemi danteschi, anzi, l'ipotesi ha valore di cer-

(1) *Purg.* XXXIII. 37 sg.

tezza, come in quello che riguarda la identificazione del *Cinquecento diece e cinque* con Arrigo VII (1). Il che vuol dire che l'*inganno del Guasco* non bastò a togliere a Dante la fede in Arrigo: come, del resto, non la tolse del tutto a molti fra i suoi contemporanei. Arrigo è pur sempre, per Dante, anche se tradito dal Papa, il Veltro promesso da Virgilio. Egli sa, ora, che, a vincer la lupa, non basta che l'Imperatore-Veltro sia sceso in Italia: non basta neppure che sia stato incoronato a Roma: perchè gli si oppone la mala volontà della Chiesa, trasformata dalla cupidigia, in essa trionfante, nel mostro apocalittico: ma è pur sempre certo che il *Cinquecento diece e cinque* Arrigo, incarnazione del Veltro, supererà gli intoppi e gli sbarri: perchè egli è sempre per Lui l'atteso, l'inviato da Dio, l'« Agnus Dei « qui tollit peccata mundi » (2). La sua vittoria è, anzi, prossima: giacchè è da accogliersi come assai fondata l'ipotesi del Davidsohn, che nella misteriosa ed enigmatica cifra *Cinquecento diece e cinque* si alluda all'anno 1315 come ultimo limite di tempo, più o meno precisamente fissato, all'avverarsi della profezia di Beatrice (3). L'Italia è ancora, insomma, per Dante, quando scrive l'ultimo del *Purgatorio*, disposta a ricevere il Veltro. Soltanto la morte di Arrigo varrà a togliergli l'illusione.

Non gli toglierà però la fede in una prossima incarnazione del Veltro: nella comparsa di un nuovo restauratore dell'Impero, destinato a riprendere l'impresa tentata da Arrigo, e a condurla finalmente a termine. Beatrice gli promette che Egli non morrà, prima che la vendetta di Dio sia compiuta:

> la vendetta
> che tu vedrai, *innanzi che tu muoi*... (4).

---

(1) Cfr. fra i molti, Proto, *Op. cit.*, pp. 166 sgg.; Moore, *The Dux Profecy*, in *Studies in D.*, Oxford, 1903, 3, a. ser.; Parodi, *Op. cit.*, pp. 380 sgg.; 459 sgg.

(2) *Epist.* VII. 2. 10.

(3) V. *Bull. Soc. dant.*, N. S., IX, 129 sgg.: cfr. Parodi, *Op. cit.*, pp. 380 sg.

(4) *Par.* XXII, 14 sg.

E già prima Folco di Marsiglia gli aveva annunziata vicina (*tosto*) la liberazione di Roma dall'adulterio fra la Santa Sede e la corte di Francia (1): e *tosto* attenderà San Pietro il nuovo soccorso della Provvidenza divina alla Chiesa ed al mondo (2). Si tratta però di un *tosto* vago ed indefinito: di una aspettazione, che non si concreta in nessun personaggio e in nessun evento determinato. E anche più evidente è la indeterminatezza dell'attesa nella profezia di Beatrice:

> ... prima che gennaio tutto si sverni
> per la centesma ch'è là giù negletta,
> raggeran sì questi cerchi superni,
> che la fortuna che tanto s'aspetta
> le poppe volgerà u' son le prore,
> sì che la classe correrà diretta;
> e vero frutto verrà dopo il fiore... (3):

la volontà dei buoni tornerà, malgrado ogni avversa volontà dei mali, veramente e compiutamente libera di volere il bene; e a quanti escono, con la grazia di Dio, dalla selva del peccato attuale, tornerà accessibile il colle della vita virtuosa e felice. La promessa che gli ha fatto, in terra, per bocca di Virgilio, la ragione, è confermata, in Paradiso, per bocca di Beatrice, dalla fede. Ma l'avverarsi della promessa è rinviato al futuro: il giorno della giustizia verrà, ma verrà prima che passino i secoli e i millennî. Il Poeta è ormai rassegnato a non assistere coi suoi occhi mortali alla venuta del Veltro. Al *Purgatorio*, la cantica della fede nel Veltro *presente*, segue il *Paradiso*, la cantica della speranza nel Veltro *futuro*: si torna, insomma, nel *Paradiso*, al Veltro indeterminato del *Prologo*.

Senonchè, il Veltro del *Paradiso* non è puramente e semplicemente il Veltro del *Prologo*: è, innanzi tutto, il *Cinquecento*

---

(1) *Par.* IX. 139 sgg.
(2) *Par.* XXVII. 61 sgg.
(3) *Par.* XXVII. 142 sgg.

diece e cinque del Paradiso terrestre. Il vendicatore promesso da Beatrice, il liberatore annunziato da Folco di Marsiglia, il soccorritore atteso da San Pietro, dovrà, prima di cacciare la lupa di villa in villa, vincere ed abbattere gli intoppi e gli sbarri frappostisi ad Arrigo, e che Arrigo non potè superare: dovrà liberare il « Vaticano e l'altre parte elette Di Roma » dall'adulterio: dovrà ancidere « la fuia Con quel gigante che « con lei delinque »: dovrà, in una parola, domare la resistenza del Papato.

Ma c'è di più. Quando Dante scriveva l'*Inferno* e il *Purgatorio*, sino ai canti dell'Eden, riteneva che unica causa dei mali del mondo, del dilagare della ingiustizia nella *umana civiltà*, fosse l'assenza del Monarca universale, la vacanza dell'Impero, la mancanza del sole temporale. Marco Lombardo lamenta che il potere spirituale ha spento quello temporale: lo ha, cioè, usurpato, per l'assenza di quello, sostituendosi ad esso, e corrompendo quindi se stesso. Manca, insomma, il governo dell'Impero: non manca, per quanto degenerato e corrotto, quello della Chiesa. La Chiesa è mal governata, per l'insinuarsi e il prevalere, nel suo governo, della cupidigia: ma un governo della Chiesa pur sempre sussiste. Quando invece Dante scrive il *Paradiso*, Dante ritiene che la causa della mala condotta del mondo, della universale infelicità, è l'*assenza*, la mancanza, non di uno solo, ma di *entrambi* i governi:

> Tu, perchè non ti facci maraviglia,
> pensa che in terra *non è chi governi;*
> onde si svia l'umana famiglia... (1).

Il miglior commento a queste parole di Beatrice ce l'offre, nello stesso canto, San Pietro:

> ... Se io mi trascoloro
> non ti maravigliar; chè, dicend'io,
> vedrai trascolorar tutti costoro.

---

(1) *Par.* XXVII. 139 sgg.

Quelli che *usurpa* in terra il luogo mio,
il luogo mio, il luogo mio, che *vaca*
ne la presenza del Figliuol di Dio,
fatt'ha del cimiterio mio cloaca
del sangue e de la puzza; onde 'l perverso
che cadde di qua su, là giù si placa (1).

Il Pontefice dunque, fornicando, per cupidigia di beni mondani e di dominio politico, col re di Francia, non soltanto usurpa il potere imperiale, ma *usurpa anche quello spirituale*: non soltanto quindi è vacante l'Impero, ma è *anche, di fronte a Dio, vacante la Chiesa*. Non c'è, a guidar gli uomini alle due beatitudini, terrena e celeste, nè l'uno nè l'altro governo: *in terra non è chi governi*. È quindi naturale che, nell'Inferno, Lucifero si plachi: perchè è come se la Redenzione non fosse venuta. Nessuno può salvarsi. Non l'un sole ha spento l'altro: ma sono spenti entrambi: è ciò che si dice nella Epistola ai Cardinali italiani, subito dopo la morte di Clemente V: Roma è « *utroque* « *lumine* destituta » (2): Roma, destinata da Dio ad esser sede dei due soli, non è sede nè dell'uno nè dell'altro. Perciò sono vacanti entrambi i *regimina*. La Cristianità è senza guida. Non soltanto è impedita la strada del mondo, ma anche quella di Dio.

Il pensiero politico di Dante ha dunque subito, quand'Egli pone mano al *Paradiso*, un ulteriore sviluppo. Il *Paradiso* rappresenta una nuova fase del pensiero dantesco: la *terza* fase. Ma questa fase era matura, nella mente di Dante, già prima che Egli iniziasse la terza cantica: era già matura negli ultimi canti del *Purgatorio*. Essa era sorta sotto l'influsso dell'inganno del Guasco.

Non soltanto, infatti, l'ultimo canto del *Purgatorio* è senza dubbio posteriore al giugno del 1312: ma anche il trentaduesimo. Tutta la scena allegorica svolgentesi, nell'Eden, intorno

(1) *Par.* XXVII. 19 sgg.
(2) *Epist.* XI, 10. 21.

alla pianta del Paradiso terrestre, presuppone già verificatasi, nello spirito del Poeta, una profonda revisione delle proprie idee politiche; o, più che una revisione, un approfondimento di quelle. La visione dell'Eden è ben più che un puro e semplice sfogo della terribile ira dantesca contro il Papa guascone traditore dell'alto Arrigo: sotto l'*enigma forte* (1) si nasconde un ben più profondo pensiero.

12.

La novità, di fronte alle fasi anteriori del pensiero etico-politico dantesco, non va, nei canti dell'Eden, cercata nel simbolo della *pianta dispogliata*. Già l'abbiam detto, e non ci resta ora che confermarlo. Il germe di quel simbolo è già tutto nella dottrina svolta nel quarto libro del *Convivio*, e nei presupposti stessi della allegoria fondamentale del Poema, quale è già fissata, sin dal *Prologo*. La pianta del Paradiso terrestre altro non è, infatti, se non il simbolo del vincolo sociale, che, a garanzia della felicità comune in terra, stringe insieme gli uomini nella *umana civiltà*, e che presuppone e condiziona insieme quella naturale libertà del volere, che è della felicità di ciascuno il presupposto e la ragion d'essere fondamentale (2).

La pianta si trova in quel Paradiso terrestre, che rappresenta la piena ed intera « *beatitudo huius vitae* », di cui il genere umano godrebbe totalmente tuttora, ove non fosse stato il peccato originale. Essa esisteva nel Paradiso terrestre, sin dal momento della creazione; ed era, allora, nel momento, in cui vi comparve il primo uomo, non già dispogliata, com'è ora, ma tutta maravigliosamente fronzuta e fiorita. L'aver perso fiori e fronde, essa deve soltanto al peccato di Adamo (3). Il quale

---

(1) *Purg.* XXXIII. 50.

(2) Cfr. il mio scritto *La base aristotel.-tomist.*, cit., pp. 280 sgg.: v. *Purg.* XXII. 34 sgg.; XXXIII. 52 sgg.

(3) *Purg.* XXXII. 37.

consistè nell'aver « morso quella », ossia nell'aver voluto discindere « col becco d'esto legno dolce al gusto » (1).

La pianta è, insomma, letteralmente l'albero della tradizione biblica e cristiana: l'albero della scienza del bene e del male, dei cui frutti Iddio aveva comandato ad Adamo di non gustare. Anche per Dante, infatti, il peccato di Adamo fu un peccato di disobbedienza (2): di disobbedienza a un comando di Dio: al famoso *interdetto dell'albero*, in cui Dante ci dice essere *moralmente* significata la giustizia di Dio (3). Ma perchè la giustizia divina si era appunto manifestata in quell'interdetto? Perchè

> qualunque ruba quella o quella schianta
> con bestemmia di fatto offende a Dio
> che solo a l'uso suo la creò santa?... (4)

Quale sia il vero e profondo simbolo dell'albero, ce lo dice Dante stesso, ponendo in bocca all'*animal binato*, al grifone, a Cristo, in risposta a chi lo loda di non toccar col becco nulla di quel legno, il verso, eloquente nella sua brevità, « Sì si con- « serva il seme d'ogni giusto » (5). Il che vuol dire che il fondamento, la base, il principio della giustizia si conserva, in quanto non si ruba o schianta frutta o fronda dell'albero, che, quindi, significa il *ius*, il *vinculum humanae societatis*, il diritto posto da Dio, attraverso la Natura, tra gli uomini e nelle cose: quel *ius*, che è da Dante concepito, appunto perchè naturale, come divino ed umano insieme: umano, perchè voluto dalla Natura fra gli uomini e per gli uomini; divino perchè tutto ciò che è voluto dalla Natura, è voluto da Dio. Il quale ha perciò interdetto all'uomo di violarlo, non già perchè esso rappresenti direttamente la giustizia divina o il diritto divino — cioè quella volontà divina,

---

(1) *Purg.* XXXII. 43 sgg.; XXXIII. 61.
(2) Cfr. *Purg.* XXIX. 24 sgg.; *Par.* VII. 25 sgg.; XXVIII. 15 sgg.
(3) *Purg.* XXXIII. 70 sgg.
(4) *Purg.* XXXIII. 58 sgg.
(5) *Purg.* XXII. 48.

che si manifesta direttamente, e non per mezzo della Natura —, ma perchè è appunto volontà diretta e immediata di Dio, che ciò, che è voluto dalla Natura, sia dall'uomo rispettato, come se fosse voluto da Dio. Perciò si dice della pianta, simboleggiante quel *ius* naturale, che Dio « all'uso suo la creò santa », e che chi la viola « con bestemmia di fatto offende a Dio ». E perciò vediamo che quella pianta, mentre ha la sua radice nella terra, tocca quasi con la cima il cielo, in modo che « la coma sua... « tanto si dilata Più quanto più è su » (1): a significare quel doppio e simultaneo carattere di divinità e di umanità, che è insito nel *ius naturale*, mentre il simbolo del *ius* veramente *divinum*, da cui la santità del *ius humanum* e *naturale* deriva, non potrebbe trovarsi che tutto e interamente nel cielo.

Il peccato di disobbedienza di Adamo consistè dunque nell'aver violato quella legge divina, che sancisce la inviolabilità della legge naturale ed umana: o, meglio, il peccato originale è assunto esso stesso a simbolo: a simbolo della violazione, per parte del primo uomo creato da Dio, della legge naturale ed umana. Ma violare la legge, o il *ius* naturale ed umano, il diritto, val quanto infirmare nella sua più essenziale condizione di vita e di sviluppo la *umana civiltà*, e quindi val quanto infirmare il mezzo dato da Dio, attraverso la Natura, al genere umano, per raggiungere la felicità terrena. Il che equivale a dire che la *umana civiltà*, quella umana civiltà, che presuppone il diritto, ossia l'organizzazione giuridica della società umana, avrebbe dovuto sussistere anche nel Paradiso terrestre. Ma il genere umano, violato il *ius naturale*, dispogliata la pianta che lo simboleggia, non può più vivere civilmente, ossia non può più vivere felice sulla terra: perde quel Paradiso terrestre, che era la sede voluta da Dio per la piena ed intera felicità terrena, che è, anzi, il simbolo della *umana civiltà*, attraverso a cui quella felicità si conquista; quella *umana civiltà*, che avrebbe dovuto eternamente svolgersi

(1) *Purg.* XXII. 40 sgg.

e funzionare, nell'universale e spontaneo ossequio degli individui alle sue leggi, fra gli uomini, se Adamo non avesse peccato, ma che non si svolge più, tra quell'universale e spontaneo ossequio, secondo la volontà naturale e divina, da che Adamo peccò. La conseguenza del peccato originale non fu infatti, come aveva creduto la tradizione agostiniano-patristica, di rendere necessaria la *umana civiltà*, ossia, in sostanza, lo Stato; ma fu piuttosto, come aveva intravvisto, aristotelicamente, la tradizione tomistica, di rendere la *umana civiltà*, o lo Stato, inattuabile, o insufficiente al proprio fine (1).

Ed insieme con la possibilità di vivere civilmente, il genere umano, violato il *ius* naturale, perde anche necessariamente il massimo dono dato da Dio all'umana creatura: vale a dire la naturale libertà del volere. Tra il *ius* naturale, ossia la naturale civiltà umana, e la libertà del volere, corre infatti un rapporto inscindibile, per cui essi si presuppongono a vicenda. Non si può vivere nella umana civiltà, se non esercitando la libertà del volere; ma non si può esercitare la libertà del volere, se non mediante la umana civiltà. Onde può dirsi che la pianta, in quanto simbolo del *vinculum humanae societatis*, è anche il simbolo della libertà del volere: di quella libertà, che non è tale, se non è usata *con freno*: cioè obbedendo. Adamo peccò infatti, non solo in quanto disobbedì al comando di Dio, violando il *ius* naturale, ma anche in quanto, disobbedendo, non soffrì alla volontà quel freno, che Dio pose « a suo prode », ossia in quanto « trapassò il segno » (2): in quanto abusò della libertà del volere, e, abusandone, la infirmò nel suo limite naturalmente necessario. Non si tratta di due colpe distinte, ma di due lati o aspetti di una colpa sola. Onde, dopo il peccato di Adamo, il genere umano, come non è più felice, così non è

(1) Cfr. il mio *Medio Evo e Rinascim. nella dottr. polit. di D., passim*, ove mi sembra di aver confutato la tesi, anche recentemente oppostami dal Nardi, *Op. cit.*, pp. 1 sgg.

(2) *Par.* VII. 25 sgg.; *Par.* XXVI. 115 sgg.

più libero: anzi non è più felice, perchè non è più libero. Perdendo il Paradiso terrestre, il genere umano ha perduto anche la vera e naturale libertà dell'anima razionale: di quell'anima, di cui dice Beatrice, nel *Paradiso*, che « solo il pec- « cato è quel che la disfranca » (1).

E, col Paradiso terrestre, il genere umano ha insieme perduto il Celeste: perchè, peccando di disobbedienza a un comando di Dio, Adamo ha privato il genere umano di quella grazia divina, che era l'unico mezzo, sovrannaturale, mediante cui al genere umano era dato trascendere, dalla felicità terrena, goduta, durante la vita corporea, nel Paradiso terrestre, alla felicità ultraterrena della vita spirituale, nel Paradiso celeste. La condizione imprescindibile imposta all'uomo, per poter continuare a meritare la grazia, per la beatitudine dell'al di là, era dunque il persistere della volontà umana nell'attitudine a conseguire, obbedendo alla umana civiltà, la beatitudine terrena.

La Redenzione, cioè la restituzion della grazia, e quindi la riammissione alla possibilità di meritare, malgrado l'*infirmitas* derivante all'uomo dal peccato d'origine, e lasciata da Dio sopravvivere alla Redenzione, il Paradiso Celeste, doveva perciò necessariamente presupporre la reintegrazione, malgrado quella *infirmitas*, della umana civiltà, cioè il riacquisto della possibilità, per gli uomini, di conseguire la felicità terrena.

La concordia fra l'uomo e Dio presuppone, in altri termini, la concordia fra l'uomo, in quanto vive sulla terra, come uomo, in quanto cioè esercita le sue virtù naturali, con il *ius humanum*, ossia con la *umana civiltà*. *Non può meritare la grazia divina chi viola il diritto umano*. Che altro significa il grido dei circostanti, nella visione offertasi a Dante nel Paradiso terrestre, all'albero:

> Beato sei, grifon, che non discindi
> col becco d'esto legno dolce al gusto,
> poscia che mal si torce il ventre quindi (2);

(1) *Par.* VII. 70 sgg.
(2) *Purg.* XXXII. 43 sg.

e che altro significa la risposta dell'animal Binato: « Si si con- « serva il seme di ogni giusto », se non che Cristo, l'Uomo-Dio, ha, redimendoli dalla colpa d'origine, cioè dalla perdita della grazia, riaperto agli uomini la felicità eterna, *a patto che essi sappiano, rispettando il diritto umano, la umana civiltà, conquistare la terrena?* Perciò il Grifone trae il carro, — simbolo di quella Chiesa, che Egli, prima di risalire al cielo, lascia agli uomini, come rimedio alla *infirmitas* derivante dal peccato, sotto, non più la sua diretta ispirazione, ma la indiretta ispirazione della fede o della rivelazione (Beatrice, postasi, dopo la partenza del Grifone, a guardia del carro) —, ai piedi della vedova frasca, legandone ad essa il timone con una fronda di quella (1); e, soltanto quando il carro della Chiesa è così legato all'albero del *ius humanum*, l'albero si innova compiutamente di fiori (2): a significare che la umanità non può, mediante la Chiesa, cioè mediante la grazia, riprendere la sua attitudine a meritare agli uomini la felicità eterna, nell'al di là, se non in quanto la Chiesa stessa, non come organo della grazia, ma come organizzazione composta naturalmente di uomini, si ponga sotto il patrocinio di quel *ius humanum*, di quel diritto naturale, di quella *umana civiltà*, che deve condurre l'umanità stessa alla felicità terrena; si ponga, sotto il patrocinio di quell'altro rimedio, non sovrannaturale e gratuito, ma naturale ed umano, che Dio stesso ha lasciato alla *infirmitas* derivante dalla colpa d'origine, per la restaurazione della giustizia, cioè del *ius humanum*, nella *umana civiltà*: sotto il patrocinio, insomma, dell'*aquila romana*, o dell'Impero universale, fondato, con forze umane, ma per predestinazione divina, dal popolo romano.

C'è, dunque, nella visione del Paradiso terrestre, anche il simbolo del secondo *remedium contra infirmitatem peccati* (3):

---

(1) Cfr. Parodi, *Op. cit.*, p. 523 *n.* 1.
(2) *Purg.* XXXII. 49 sgg.
(3) *Mon.* III. 4. 14.

dell'Impero: ma esso non è, checchè ne dica il Parodi, la pianta, è proprio l'aquila, l'*uccel di Giove* (1). Nè mi riesce di comprendere la distinzione, che il Parodi vorrebbe affermare, tra una Chiesa ideale (Grifone) e un Impero ideale (Albero), da un lato, e una Chiesa storica (Carro) e un Impero storico (Aquila), dall'altro. Questa distinzione è estranea al pensiero di Dante: pel quale non v'è che una Chiesa, ideale e storica insieme (il Carro, di cui è guardia Beatrice, la fede o la rivelazione), il cui fondamento è Cristo (il Grifone), e la cui forma è la vita di Cristo (2), e un Impero, ideale e storico insieme, l'Impero romano (l'Aquila), il cui fondamento è il *ius humanum*, la *umana civiltà* (l'Albero) (3), la cui forma è la necessaria identità tra la legge dell'Imperatore e la legge naturale (4). Tra il *Carro* e il *Grifone* (tra la Chiesa e Cristo) corre lo stesso rapporto, che tra l'*Albero* e l'*Aquila* (tra la umana civiltà e l'Impero): la Chiesa conduce gli uomini a Cristo, come l'Impero li conduce alla *umana civiltà*: e, come l'Impero non può condurre gli uomini alla *umana civiltà*, se non permettendo alla Chiesa di condurli a Cristo; così la Chiesa non può condurre gli uomini a Cristo, se non permettendo all'Impero di condurli alla *umana civiltà*: il che val quanto dire che, come la *umana civiltà* deve ubbidire a Cristo, attraverso la Chiesa, per quanto riguarda la beatitudine eterna, così la Chiesa deve ubbidire alla *umana civiltà*, attraverso l'Impero, per quanto riguarda la beatitudine terrena. Ma l'uno e l'altro, la Chiesa e l'Impero (il *Carro* e l'*Aquila*), sono appunto necessari, perchè l'*umana civiltà*, il *ius humanum* e naturale (l'*Albero*), fu, in origine, quando nè la Chiesa nè l'Impero erano, violato da Adamo, violando insieme il diritto umano e il comando divino (5).

(1) Cfr. Parodi, *Op. cit.*, pp. 513 sgg.
(2) *Mon.* III. 10. 7; 3. 10 sgg.
(3) *Mon.* III. 10. 7; *Conv.* IV. 1. 1.
(4) *Epist.* VI. 5. 22.
(5) *Mon.* III. 4. 14: « si homo stetisset in statu innocentie, in quo a Deo « factus est, talibus directivis non indiguisset ».

Nè è vero che, come dice il Parodi, questa interpretazione, la quale vede nell'albero il simbolo del *ius humanum* o della *umana civiltà*, ma nega che esso rappresenti l'Impero, sciupi nel suo profondo significato la originalità della concezione dantesca (1). La verità è che l'originalità e l'audacia di Dante non sta nell'aver affermato la necessità e la origine divina dell'Impero — l'uno e l'altro concetto eran tutt'altro che originali e nuovi —, ma nell'avere affermato la base o il fondamento di quella necessità, e di quella stessa origine divina, nella naturalità, e quindi nella divinità, o, meglio, nella corrispondenza al volere divino, del diritto naturale ed umano, del vivere civile, dello Stato, insomma: nell'aver affermato, cioè, che l'Impero è necessario, non già perchè il peccato abbia reso necessario il vivere civile o lo Stato, ma perchè il peccato ha reso il vivere civile o lo Stato insufficiente al proprio fine, che non è posto in essere dal peccato, ma dalla Natura e quindi da Dio. La vera audacia di Dante non è dunque da cercarsi tanto nella sua idea dell'Impero, quanto nell'idea, che le sta a base, della *umana civiltà*, o del *ius humanum*. È appunto questa idea che fa della sua teoria sull'Impero, così caratteristicamente medievale, il preannuncio dello Stato e della civiltà moderna.

Senonchè è da aggiungere che, sin qui, la visione allegorica del Paradiso terrestre non dice nulla che, in altra forma, non fosse stato detto nel *Convivio*, e nel canto di Marco Lombardo, e non costituisse il presupposto di tutta la costruzione allegorica del Poema, cioè il presupposto dell'*altro viaggio*. L'elemento nuovo comincia in quella parte della visione, in cui il Poeta adombra la causa, che ha portato all'attuale assenza dell'Imperatore universale, e quindi all'attuale trasformarsi, malgrado la Redenzione, della *umana civiltà*, impedita dal prevalere della malizia, nella *selva selvaggia*, e che culmina nella profezia del *Cinquecento diece e cinque*. Quella causa è, ora, per la prima volta, additata nella *donazione di Costantino*.

---

(1) Parodi, *Op. cit.*, p. 527 *n.* 1.

E invero, pure ammettendo — e non si può non ammettere — che l'inganno del Guasco abbia determinato, dopo il giugno del 1312, nel Poeta, deluso nella sua fiducia, lo stato d'animo, sotto il cui influsso Egli doveva dettare la apocalittica visione degli ultimi due canti del *Purgatorio*, non si può, senza fraintendere quella visione e lo spirito che la anima, concluderne, come alcuni ne hanno concluso, che Dante abbia voluto, per così dire, accentrare e impersonare nella figura e nella politica del Papa guascone, l'ostacolo, che Egli vedeva, contro ogni sua aspettazione, frapporsi alla missione del Veltro-Arrigo. Ben più profonda è la revisione del proprio programma politico, a cui il Poeta dimostra, nella visione del Paradiso terrestre, di essersi indotto, sotto la tragica influenza della crisi spirituale, che le vicende di Arrigo han determinato nell'animo Suo. Certo, Egli, dopo il voltafaccia pontificio del giugno 1312, si accorge di essersi ingannato sul conto di Clemente, e si sente spinto a giudicarne tanto più aspramente la condotta, quanto più ripugna al suo senso morale ciò, che ora gli pare un tranello teso da Clemente ad Arrigo, e, oltre che ad Arrigo, anche a se stesso. Ma Egli va assai più in là: e si accorge di essersi ben più profondamente ingannato, nel credere che, comunque, allo stato attuale delle cose, la Chiesa potesse sul serio favorire l'impresa di Arrigo, cioè la restaurazione dell'Impero, perchè si accorge che la causa della corruzione della Chiesa, del confondersi in essa dei due reggimenti, del suo fornicare con i ribelli dell'Impero, non era stata soltanto, come aveva creduto sino allora, la mancanza dell'Imperatore, l'*absèntia tutoris* (1), la lontananza dall'Italia e da Roma del titolare della corona imperiale; o, meglio, che questa stessa assenza o lontananza è determinata, oltre che dalla colpevole negligenza dei successori degli Svevi, da una causa più lontana e remota, che è, essa, la vera e propria « cagion che il mondo ha fatto reo », e di cui

(1) *Epist.* VII. 1. 3.

la mala condotta delle due guide non è che una conseguenza: che insomma la venuta del Veltro sarà vana, se esso non riesca, innanzi tutto, ad eliminare quella causa. La quale trascende le persone di Clemente e di Filippo — tanto è vero che, nella visione del Paradiso terrestre, non son già la *fuia* e il *gigante*, che trasformano il carro della Chiesa nel mostro dalle sette teste, ma essi compaiono sul carro già trasformato (1) —, e risale assai più indietro nel tempo: assai più indietro di Bonifacio VIII, e persino di quella *briga* di Federico II, che, pure, nel sedicesimo del *Purgatorio*, era stata da Marco Lombardo indicata come l'inizio del *secol selvaggio* (2). Chè, anzi, probabilmente, nel momento in cui scriveva la visione del Paradiso terrestre, Dante avrebbe considerato quella *briga* da un punto di vista diverso, da quello, in cui l'aveva considerata nel sedicesimo del *Purgatorio*. Quella *briga* gli sembra ormai fatale al genere umano, non tanto perchè da essa ebbe inizio la vacanza dell'Impero, sino alla comparsa in Italia del Veltro-Arrigo, quanto perchè essa aveva impedito agli Svevi di compier l'opera felicemente iniziata: di riuscire, cioè, a ripristinare quella normalità di rapporti fra i due *regimina*, che, già da un pezzo, anche prima degli Svevi, era radicalmente guasta e infirmata.

È infatti tutta la storia del mondo cristiano, da Cristo ai suoi giorni, che Dante riprende in esame, e le cui vicende allegoricamente riassume ed espone nelle vicende del carro: ed è questa storia, che gli rivela la vera causa di tutti i mali, che affliggono l'umanità, che pur Cristo redense: la causa, che del carro (la Chiesa) lasciato da Cristo in guardia a Beatrice (la rivelazione o la fede), e da Lui legato all'albero del *ius humanum* o della umana civiltà, ha fatto il mostro trascinato dal gigante per la selva (3): che ha, insomma, rispogliato quell'albero, riducendo la *umana civiltà* alla *selva* della malizia e della infe-

(1) *Purg.* XXXII. 148 sgg.
(2) *Purg.* XVI. 115 sgg.
(3) *Purg.* XXXII. 109 sgg.

licità: che, infine, la terra destinata da Dio all'uomo, perchè, malgrado la colpa di origine, vi raggiungesse, mediante i due *remedia contra infirmitatem peccati*, nella pace, la felicità terrena, ha ricondotto ad essere, quale l'aveva lasciata Adamo, « l'aiuola che ci fa tanto feroci » (1).

La quale causa altro non è, se non quella simboleggiata nello scender dell'aquila (simbolo dell'Impero)

> ... giù ne l'arca
> del carro e lasciar lei di sè pennuta:
> e qual esce di cuor che si rammarca,
> tal voce uscì del cielo e cotal disse:
> o navicella mia, com' mal se' carca!...:

cioè la *donazione di Costantino*.

La posizione centrale e fondamentale, che questa occupa nella visione, non può invero esser revocata in dubbio, ove si ponga mente, oltre che alla visione nel suo insieme, alla profezia del *Cinquecento diece e cinque*, che sarà un erede dell'« aquila « Che lasciò le penne al carro », e alle parole di commento, che su di essa pronuncierà Beatrice nel canto seguente (2).

È ben vero che la visione è, come credo abbia esaurientemente dimostrato il Proto (3), diretta a riprodurre, nelle vicende del carro, le persecuzioni della Chiesa, quali Dante aveva desunto, adattandone e trasformandone i simboli ai proprî intenti, dall'Apocalissi, attraverso il commento tomistico: e cioè, la persecuzione dell'Impero gentile ai cristiani (la prima discesa dell'aquila), quella dell'eresia (l'assalto della volpe), e quella del diavolo (il drago), che, non essendo riuscito a distrugger la Chiesa, nè con l'una, nè con l'altra, entra direttamente in azione, e, con l'astuzia velenosa (la coda), corrompe la Chiesa, introducendo in essa il desiderio delle cose terrene

(1) *Par.* XXII. 151.
(2) *Purg.* XXXIII. 37 sgg.; 58 sgg.
(3) Cfr. Proto, *Op. cit.*, pp. 50 sgg.; 71 sgg. ecc.

e del dominio secolare: ed è quest'ultima, come nell'Apocalissi, la persecuzione più grave, in cui il Diavolo riesce vittorioso: infatti esso giunge a rompere il vaso della Chiesa, e a trasformarlo, da corpo di Cristo, qual'era prima, in corpo del Diavolo, ossia nella bestia delle sette teste dei vizî e delle dieci corna contro i comandamenti della legge, che Cristo era venuto a compiere nel mondo.

Ma è anche vero che Dante ha introdotto, nella riproduzione delle tre persecuzioni, un elemento estraneo all'Apocalissi — la donazione di Costantino —; e, quel che più conta, gli ha attribuito, sulla vittoria del drago nella terza persecuzione, un'efficacia preponderante, anzi decisiva: giacchè è soltanto perchè la Chiesa era già pennuta delle penne lasciatele dall'aquila, che essa, coprendosene poi tutta, come la terra di gramigna, finisce col trasformarsi nel mostro (1); e, se è vero che, senza l'assalto del drago, essa non si sarebbe mal servita di quelle penne, nè se ne sarebbe tutta ricoperta, è anche vero che il drago non sarebbe riuscito a trasformare il carro nel mostro, se l'aquila, prima, non lo avesse di così funesto dono caricato. Fuor di allegoria, è per colpa di Costantino, che il Diavolo è riuscito a corrompere la Chiesa. Nè certo, ove Dante si fermasse qui, ci sarebbe nella concezione dantesca molto di originale, e, sovrattutto, di nuovo, di fronte alle fasi anteriori del suo pensiero politico. Già nell'*Inferno*, infatti, appare il concetto della donazione di Costantino, come causa, o, almeno, come coefficiente, della corruzione della Chiesa, e del suo trasformarsi nella bestia apocalittica (2). Era, del resto, un vecchio concetto gioachimita, e famigliare alla letteratura degli spirituali (3). Ma Dante va assai oltre questo concetto.

(1) *Purg.* XXXII. 136 sgg.

(2) *Inf.* XIX. 115 sgg.

(3) Specialm. Tocco, *L'eresia nel Medio Evo,* Firenze, 1884, pp. 141 sgg.; Parodi, in *Bull. Soc. dant.*, N. S., XII, 187 sgg.; Pietrobono, *Il Poema Sacro,* I, 23 sgg.; Vento, *Op. cit.*, 315 sgg. ecc.

Non è invero senza motivo che la dote di Costantino, di cui si dice, nel diciannovesimo dell'*Inferno*, che « di tanto mal fu « matre », diventi, nel ventesimo del *Paradiso*, addirittura l'evento, onde il mondo fu *distrutto* (1). Come mai la donazione di Costantino ha *distrutto* il mondo? ossia ha reso inattuabile la *umana civiltà* sulla terra? Perchè essa ha radicalmente *infirmato* il rimedio lasciato da Cristo per la restaurazione della *umana civiltà*, o del *ius humanum*, ed ha, quindi, una seconda volta, violato quella *umana civiltà* o quel *ius humanum*: ha, insomma, rispogliato l'albero, che Cristo aveva, mediante l'Impero, rinverdito. L'albero fu infatti *dirubato* due volte (2): una volta, da Adamo, violando il *ius humanum*; una seconda volta, da Costantino, infirmando quella universalità dell'Impero, che è la condizione essenziale perchè l'Impero possa reintegrare il *ius* violato da Adamo. Adamo *rubò* la pianta: Costantino la *schiantò*, in quanto ruppe l'*unità* dell'Impero: entrambi offesero, con bestemmia di fatto, il comando divino, che sancisce la intangibilità del *ius humanum*, o della *umana civiltà*. Il commento più esplicito alle parole di Beatrice ci è offerto dal trattato della *Monarchia*: « sicut Ecclesiae fundamento suo contrariari non licet... « sic et Imperio licitum non est, contra ius humanum (cioè contro « il suo *fundamentum*) aliquid facere. Sed contra ius humanum « esset, si seipsum Imperium destrueret... Cum ergo scindere Im« perium esset destruere ipsum... manifestum est quod Imperi « auctoritate fungenti scindere Imperium non licet... » (3).

E, quel che è anche peggio, la donazione di Costantino, infirmando il rimedio lasciato da Cristo per la restaurazione del *ius humanum*, ha infirmato anche l'altro, la Chiesa, per la restituzion della grazia: ha, in altri termini, condotto la Chiesa a « contrariari fundamento suo », che è Cristo (4). Cristo aveva

(1) *Par.* XX. 55 sgg.
(2) *Purg.* XXXIII. 57 sgg.
(3) *Mon.* III. 10. 8 sgg.
(4) *Mon.* III. 10. 7.

infatti legato la Chiesa a una fronda dell'albero, significando la sua volontà che essa fosse soggetta, rispettando il *ius humanum*, nelle cose di quaggiù, all'Impero. La donazione ha rotto quel vincolo: ha slegato la Chiesa dall'albero, ormai rispogliato. Ma la Chiesa, che è andata contro il proprio fondamento, cioè Cristo, *non è più la Chiesa*, come l'Impero, che ha scisso se stesso, *non è più l'Impero*. Infatti l'uno e l'altra han finito col non aver più a Roma il centro a loro assegnato da Dio: e, in quanto non risiedono a Roma, non sono. Quando Dante scriveva il canto dei simoniaci, pensava che la donazione di Costantino avesse, se non proprio introdotta, facilitata, da parte del diavolo l'irrompere della corruzione o della cupidigia nella Chiesa: ora pensa che, per colpa di quella donazione, la Chiesa di Cristo è come se più non esistesse.

> Sappi che il vaso che il serpente ruppe
> *fu e non è*... (1):

non è più, tant'è vero che essa finirà col partire da Roma, e col ridursi mancipia del re di Francia: tant'è vero che, Beatrice, posta a guardia del carro, si è allontanata, il che vuol dire che l'ispirazione divina, la parola di Cristo, si è eclissata dalla Chiesa, e non tornerà se non quando sarà venuto il Veltro o il *Cinquecento diece e cinque* (2). Perciò dirà più tardi S. Pietro che il *luogo suo vaca* nella presenza di Cristo: in quanto Cristo si è allontanato dalla Chiesa, o, meglio, la Chiesa si è allontanata da Cristo.

L'*umana civiltà* è quindi, per colpa della donazione costantiniana, ritornata press'a poco nello stato, in cui l'aveva lasciata il peccato originale: perchè, per quanto redenta da quel peccato, in quanto peccato, mancano i due rimedi necessarî a vincere l'*infirmitas* indotta nell'animo umano da quello, in

(1) *Purg.* XXXIII. 34 sgg.

(2) *Purg.* XXXIII. 10 sgg.: cfr., sull'allontanamento di Beatrice e i *dieci passi*, Parodi, *Op. cit.*, 383 sgg.

quanto pena di quello: è, in altri termini, per tutti gli uomini, la selva selvaggia del peccato attuale. E tale rimarrà, sino a che non venga un erede « dell'aquila Che lasciò le penne al « carro », un diretto successore di Costantino, un Imperatore, prima che a cacciare la lupa dal mondo, cioè a esercitare nel mondo la giustizia, a riparare il male fatto da Costantino, annullandone gli effetti: annullando la donazione e restaurando l'unità dell'Impero, che Costantino aveva infranta: il che val quanto dire, a restaurare, oltre l'Impero, anche la Chiesa.

13.

Ora, poichè il concetto della donazione costantiniana, come dell'atto, che *infirmò* entrambi i *remedia contra infirmitatem peccati*, appare per la prima volta, attraverso il simbolo dell'albero che l'aquila ha, per la seconda volta, dirubato, scindendo con la donazione l'Impero, nella visione del Paradiso terrestre, e non può quindi farsi risalire, nella storia interiore del pensiero dantesco, oltre la crisi del 1310-1313, anzi oltre il giugno 1312, ne segue che il trattato di *Monarchia*, in cui quel concetto ritorna chiaramente enunciato (1), offrendo uno degli argomenti fondamentali alla tesi svolta nel terzo libro, non potè esser composto che contemporaneamente, o dopo, gli ultimissimi canti del *Purgatorio*.

È perciò da respingersi, già per questo motivo, se anche altri, e molti, non ci fossero, a indurre alla stessa conclusione, ogni ipotesi tendente ad attribuire la composizione della *Monarchia* ad anni anteriori al 1312. Tutto quanto si disse sin qui, del resto, mira a dimostrare come, durante i primi anni dell'esilio, quando Dante componeva il *Convivio*, e quando, più tardi, con-

(1) Cfr. *Mon.* II. 12. 8: « O felicem populum, o Ausoniam te gloriosam, « si vel numquam *infirmator* ille Imperii tui natus fuisset, vel numquam « sua pia intentio ipsum fefellisset... »; III. 10. 2 sgg.

cepì l'allegoria centrale del Poema, e scrisse le prime due cantiche, sino ai canti dell'Eden, il pensiero politico dantesco intorno all'Impero e ai suoi rapporti con la Chiesa, per quanto già potenzialmente presente nei suoi presupposti fondamentali, non fosse ancor giunto, pure avvicinandovisi man mano, sotto il premere degli eventi e delle meditazioni del Poeta, a quel grado di maturazione definitiva, da cui doveva uscire il trattato sulla *Monarchia*.

Il tentativo, fatto recentemente (1), di dimostrare la *Monarchia* posteriore al *Convivio*, ma anteriore all'*Inferno*, si basa su di un'asserita antitesi fra una tendenza razionalistica del *Convivio*, che sarebbe tuttora presente nella *Monarchia*, e una tendenza antirazionalistica o mistica del Poema, di cui abbiamo già posta in luce la inconsistenza. L'*Inferno* non è, come dicemmo, una sconfessione del *Convivio*, in quanto il *Convivio* postula la sufficienza della ragione a condurre l'uomo alla pura e semplice felicità terrena, perchè questa sufficienza è il presupposto, non meno dell'allegoria fondamentale del Poema, che del *Convivio*: ed è perciò il presupposto anche della *Monarchia*. Nè, in questa, la dimostrazione filosofica dell'indipendenza dell'Impero dalla Chiesa è mai basata sulla negazione del limite, che la fede oppone alla ragione. In ciò il trattato politico si trova perfettamente sulla stessa linea del Poema, e quindi anche del *Convivio*. La Chiesa esiste, appunto, perchè esiste la verità rivelata, la grazia, la fede: nè Dante si è mai sognato di riconoscere all'Impero il diritto di invaderne il campo, in nome della ragione. Ma, d'altro lato, l'Impero esiste, perchè la ragione, come tale, basta a se stessa, è sufficiente al proprio fine, e la Chiesa non ha diritto di limitarne, in nome della fede o della verità rivelata, la sufficienza. È la nota contrapposizione dei *documenta revelata* ai *documenta philosophica*. L'affermazione del Gentile che il Virgilio della *Monarchia* non at-

(1) Dal Nardi, *Op. cit.*, pp. 32 sgg.

tenda nessuna Beatrice (1), è da respingersi, ove con essa si voglia dire che, nella *Monarchia*, la ragione umana sia concepita come sufficiente anche ad intendere i *documenta revelata*: e basterebbe a smentirla il ricorso al testo (2). Onde è vano cercare nell'imperniarsi della *Commedia* sui due simboli distinti e coordinati, Virgilio e Beatrice, l'indizio di un preteso ritorno, nella *Commedia*, ad una concezione medievale della subordinazione della teologia alla filosofia, che sarebbe stata superata nel trattato politico. Anche nella *Commedia*, Virgilio non ha alcun bisogno di Beatrice, per condurre Dante al Paradiso terrestre: cioè alla felicità terrena: ossia a quella, che Dante dirà nella *Monarchia* la piena ed intera attuazione dell'intelletto possibile (3). E, viceversa, anche nella *Monarchia*, Virgilio non potrebbe, da solo, cioè senza i *documenta revelata*, di cui è organo la Chiesa, condurre Dante alla felicità ultraterrena. Se la *Monarchia* è — ed è senza dubbio — « il primo atto di « ribellione alla trascendenza scolastica » (4), in quanto afferma l'immanenza del fine terreno dell'uomo, e quindi la sua sottrazione all'azion della grazia (5), lo è soltanto nel senso che essa offre lo sviluppo, specialmente nel primo libro, di una elaborata e complessa dimostrazione filosofica a un concetto, che era già tutto, in germe, presente nel Poema, anzi costituiva del Poema il presupposto: e basterebbe a provarlo, oltre tutta l'allegoria etico-politica centrale, l'idea del Limbo dantesco: l'idea che anche i non credenti in Cristo, i nati prima di Cristo, coloro cui era negata la grazia, fossero capaci di virtù, di tutte le virtù morali e intellettuali, purchè sapessero piegare la volontà alla ragione, e perciò di felicità terrena, in sè piena, cui

(1) Gentile, *La filosofia ital.*, in *Generi letterari*, Vallardi, p. 140: ma il G. non dà alla frase il significato, che sembra volerle attribuire il Nardi.

(2) *Mon.* III. 16. 7 sgg.

(3) Cfr. Parodi, in *Bull. Soc. dant.*, 1919, pp. 133 sgg.

(4) Gentile, *Op. cit.*, p. 140; *I probl. della scolastica e il pens. ital.*, Bari, 1913, pp. 46 sg.

(5) V. *Medio Evo e Rinascim. nella dottr. polit. di D.*, cit., pp. 165 sg.

non mancava, ad esser perfetta, che la fede e la speranza nello al di là (1). Chi non presente, in questa audacissima concezione, in cui, rasentando il limite dell'ortodossia, dai presupposti aristotelici del tomismo eran tratte le conclusioni estreme, più che il preannuncio di ciò che si dirà nella *Monarchia*: che l'Impero garentisce la felicità terrena anche ai Garamanti e agli Sciti, ossia a popoli non cristiani, e quindi negati alla felicità ultraterrena? (2). Nessun regresso segna dunque il Poema di fronte alla *Monarchia*: ma questa, in quanto serrata e organica dimostrazione filosofica di una tesi, in quello soltanto intuita nelle sue linee generali e fondamentali, segna senza dubbio un progresso di fronte al Poema. La *Monarchia* fu perciò certamente composta dopo l'*Inferno*.

Nè meno certamente credo possa affermarsi che la *Monarchia* è posteriore alle *Epistole*, e quindi ai canti del *Purgatorio*, sino al ventiquattresimo: cioè ai primi anni dell'impresa di Arrigo. È ben vero che, come dicemmo, le tesi, che formano oggetto di dimostrazione di ciascuno dei tre libri della *Monarchia*, anche quella del terzo, sono tutte presenti alle *Epistole*: ma è anche vero che alle *Epistole* è ignoto il concetto della donazione di Costantino, come atto infirmatore dell'unità dell'Impero. Inoltre, l'andamento scientifico, il tono di oggettività, la studiata astrazione da luoghi e da tempi determinati, proprî del trattato, contrastano troppo con il tono apocalittico, entusiastico, enfatico, e con le finalità precise e immediate, proprie delle *Epistole*, perchè si possa supporli contemporanei. Perchè, del resto, nei primi anni dell'impresa di Arrigo, Dante avrebbe sentito la necessità di scrivere la *Monarchia*? Non gli bastavan le *Epistole*, per manifestare ai contemporanei la sua fede nel Veltro-Arrigo, e i suoi sdegni e furori contro i nemici e ribelli di lui? Infine, ed è l'argomento che mi par decisivo, la *Monarchia* presuppone la conoscenza di scritti usciti dopo la incoronazione di Arrigo a Roma, e dopo

---

(1) *Inf.* IV. 33 sgg.; VII. 7 sgg.; 28 sgg.

(2) *Mon.* I. 14. 6 : v. Parodi, *La Monarchia*, nel vol. *Dante*, cit., p. 96.

l'inganno del Guasco, ossia dopo il giugno del 1312, relativi alla lotta svoltasi tra Arrigo e Roberto d'Angiò, — la lettera inviata da Roberto ai proprî ambasciatori presso il papa in Avignone, per dissuadere il Pontefice dal riconoscere come valida l'incoronazione di Arrigo, e una nota polemica compilata a difesa di Roberto, per dimostrare con argomenti giuridici l'invalidità della sentenza di deposizione o di confisca pronunciata da Arrigo contro l'angioino (1) —, nei quali le teorie antimperialiste, già svolte ai tempi della lotta fra Filippo il Bello e Bonifacio, sono riprese con intenso vigore, e nei quali uno dei motivi addotti a contestare la persistenza e la universalità dell'Impero è appunto la donazione di Costantino (2). Onde non è improbabile che da essi sia venuto allo spirito di Dante il primo appiglio a scorgere nella donazione l'origine prima degli ostacoli frappostisi al Veltro-Arrigo, e quindi lo spunto per la concezione allegorica dei canti dell'Eden.

È dunque la *Monarchia* da ritenersi composta durante l'ultimo periodo dell'impresa di Arrigo, tra il giugno 1312 e l'agosto 1313, cioè contemporanea proprio agli ultimissimi canti del *Purgatorio*? È certo possibile: ed è l'opinione, che già suffragata dall'attestazione del Boccaccio, esser stato scritto il trattato « nella venuta di Arrigo VII », ha raccolto il consenso di molti autorevoli dantisti, tra i quali, anche di recente, il Parodi, che, almeno per quanto riguarda il secondo libro, ne scorge una prova nel passo: « ... cum gentes noverim contra Romani « populi preheminentiam fremuisse, cum videam populos vana « meditantes ... cum insuper doleam reges et principes in hoc « unico concordantes, ut adversentur Domino suo et Uncto suo,

---

(1) Cfr. specialm. Chiappelli, *Sulla età del « De Monarchia »*, in *Arch. stor. ital.*, 1909, e Solmi, *Per la storia dei tempi e del pens. di D.*, in *Bull. Soc. dant.*, XVIII, pp. 249 sgg.

(2) Cfr. specialm. lo scritto in difesa di Roberto, in Kern, *Acta Imperii Angliae et Franciae ab ann. 1267 ad ann. 1313*, Tübing., 1911, n. 295, pp. 244 sgg.

« Romano principi... » (1). Senonchè, se il Parodi ha quasi certamente ragione nel riferire gli accenni polemici del passo ai Francesi (*gentes*), ai Fiorentini (*populi*), e a Roberto d'Angiò e agli altri governi (*reges et principes*), coalizzatisi contro Arrigo, e nell'osservare che Dante non avrebbe potuto usare l'espressione *Uncto suo*, se non a proposito di quell'unico, che durante la sua vita era stato incoronato imperatore a Roma, cioè ad Arrigo, nulla esclude però che quel passo possa esser stato scritto, pur riferendosi ad Arrigo e ai nemici di lui, dopo la morte di Arrigo. Ora, io credo appunto che il trattato della *Monarchia* sia stato composto dopo l'agosto del 1313: anzi presupponga il crollo definitivo della fede posta da Dante in Arrigo VII. Giacchè una fede magnanima e incrollabile pervade da cima a fondo tutto il trattato, certo: ma è la fede nell'idea dell'Impero, la fede nella necessità o nella fatalità dell'Impero, la fede quindi che l'Impero, come necessario, debba prima o poi essere ripristinato, non è la fede in un determinato Imperatore. L'Impero è, nel trattato, una necessità di ragione, non una realtà concreta: è una verità, una verità ignota ai più, latente, intentata, non un fatto.

Mentre Arrigo era presente, Dante non avrebbe sentito il bisogno di dimostrare ai suoi contemporanei, filosoficamente, la necessità dell'Impero. Sapeva, sì, che teorie avverse all'Impero correvano, e se ne facevan forti i ribelli e i nemici di Arrigo; ma perchè mai si sarebbe Egli indotto, nell'incalzar degli eventi e nel premere della passione, a scrivere in difesa di Arrigo un trattato, se Egli aveva ancora tanta fede in Arrigo, da scorgere in esso il *Cinquecento diece e cinque*, destinato a infrangere ogni intoppo ed ogni sbarro? se la sua fede giungeva al punto, da porre un anno così prossimo, quale il 1315, come limite estremo della sua profezia di vittoria? La risposta agli attacchi teorici dei giuristi di Roberto e dei de-

(1) *Mon.* II. 1. 3: v. Parodi, *La Monarchia*, cit., pp. 90 sg.

cretalisti della Curia pontificia, Egli, allora, l'attendeva, ben più che dalla sua penna, dalla spada e dalla giustizia di Arrigo. E i suoi sdegni e le sue speranze, liricamente affidava alla visione apocalittica del *Purgatorio*, in attesa di vederli tradotti nella realtà.

La morte improvvisa di Arrigo lo pose a un tratto di fronte a un tragico dilemma: aveva Egli sbagliato? No: non aveva sbagliato. L'Impero era pur necessario e spettava per diritto umano e divino al popolo romano ed era indipendente dalla Chiesa. Il *Paradiso* dimostra che la catastrofe dell'impresa, in cui Egli aveva creduto, non lo scosse nella profonda saldezza della sua convinzione. Se Arrigo non era riuscito a restaurare l'Impero, e a ricondurre la Chiesa sul cammino tracciatole da Cristo, ciò voleva dire soltanto che i tempi non erano ancora maturi: che l'Italia, centro dell'Impero, e dalla quale perciò doveva muovere la restaurazione, non era ancora disposta a ricevere il Veltro. Ma il Veltro verrà: verrà, quando l'Italia sarà disposta. Occorreva, dunque, disporla. E Dante si avvide che, a disporla, non era stata sufficiente la sua profezia: nè eran state sufficienti le celebrazioni liriche e le minaccie apocalittiche delle *Epistole*. Giacchè i suoi concittadini, gli Italiani, i re e i governanti della terra, continuavano a ignorare la verità: continuavano a porger l'orecchio agli spacciatori di menzogne, ai negatori dell'Impero, ai denigratori del popolo romano, ai falsi zelatori della Chiesa. Poichè, dunque, non era bastato affermare la verità, occorreva *dimostrarla*: dimostrarla al lume della ragione, poggiarla su così salde basi filosofiche, da aprir finalmente gli occhi ai ciechi: e confutare, tutte insieme, una volta per tutte, le argomentazioni avversarie, da qualunque parte venissero, così quelle messe avanti, nell'interesse del re di Francia, dai giuristi di Filippo il Bello, o nell'interesse di Roberto d'Angiò, dai giuristi di Napoli, come quelle messe avanti, nell'interesse della Chiesa, dai decretalisti. E allora Dante pose mano al trattato, nel quale Egli doveva « de suis enucleare la- « tibulis » la verità così lungamente e pervicacemente misco-

nosciuta dagli uomini (1), e nel quale il suo pensiero politico, venutosi, negli anni anteriori, man mano svolgendo e accrescendo di nuovi elementi e fattori, doveva raggiungere, nella calma e nella meditazione dell'indagine e dell'analisi filosofica e scientifica, e nella stessa fredda oggettività della polemica impersonale, la sua formulazione definitiva e organicamente completa.

Nè mancano, nel testo stesso del trattato, indizî, che confermano la nostra convinzione doversene la composizione attribuire ad uno degli anni immediatamente posteriori alla morte di Arrigo; e molto probabilmente al 1314 o 1315. Intendo alludere alla presenza nel trattato di alcuni spunti o motivi caratteristicamente comuni ai primi canti del *Paradiso*, e alla *Epistola* dantesca ai cardinali italiani, scritta in occasione della morte di Clemente V.

Uno di questi indizî fu già da altri notato (2). È infatti notevole che la definizione che, nel primo libro del trattato, si dà della libertà del volere, come del « *maximum donum humane* « *nature a Deo collatum* » (3), trovi la sua esatta corrispondenza in alcuni versi del *Paradiso*:

> *Lo maggior don, che Dio per sua larghezza*
> *fesse creando* ed a la sua bontate
> più conformato e quel ch'e' più apprezza,
> fu de la volontà la libertate (4).

Sarebbe difficile dire, se, nei versi del *Paradiso*, sia da scorgersi l'amplificazione della frase enunciata nel trattato, o piuttosto, in questa, un estratto del concetto più ampiamente svolto nel Poema: più probabile, forse, è la prima ipotesi. Ma è certo che il primo libro della *Monarchia* e il quinto canto del *Paradiso*

---

(1) *Mon.* I. 1. 2 sgg.
(2) Per es. Chiappelli, *Op. cit.*, pp. 19 sgg.
(3) *Mon.* I. 12. 6.
(4) *Par.* V. 19 sgg.

non possono essere stati scritti a distanza di anni, tanto più se si tien conto del fatto che, nei numerosi accenni alla libertà del volere, che si incontrano e nel *Purgatorio* e nelle *Epistole* (1), non si ha mai traccia del concetto espresso nel trattato e nel *Paradiso*. Il fatto stesso che, in molti manoscritti della *Monarchia*, le parole su riferite siano seguite dalla glossa (e che di una glossa inserita nel testo si tratti, io credo quasi certo) « sicut dixi in Paradiso comedie », dimostra che i contemporanei avevan ben visto in quelle parole la intima connessione con i versi del canto quinto del *Paradiso*.

Ma anche più significativo mi sembra un altro indizio. È noto che uno dei motivi più caratteristici del trattato politico è l'attitudine nettamente e sdegnosamente polemica verso i cosiddetti Decretalisti, e l'opinione essere le Decretali una fonte secondaria e subordinata del diritto canonico: « Sunt etiam tertii (fra « gli assertori della soggezione dell'Imperatore, come di ogni « altra autorità secolare, alla *plenitudo potestatis* del Pontefice), « quos Decretalistas vocant, qui theologie ac philosophie cuius- « libet inscii et expertes, suis Decretalibus, quas profecto ve- « nerandas existimo, tota intentione innixi, de illarum preva- « lentia credo sperantes, Imperio derogant. Nec mirum, cum « iam audiverim quendam de illis dicentem et procaciter asse- « rentem traditiones Ecclesie fidei fundamentum: quod quidem « nefas de oppinione mortalium illi submoveant, qui ante tradi- « tiones Ecclesie in Filium Dei Christum sive venturum sive « presentem sive iam passum crediderint, et credendo sperave- « runt, et sperantes caritate arserunt, et ardentes ei coheredes « factos esse mundus non dubitat. Et ut tales de presenti gymnasio « excludantur, est advertendum quod quedam scriptura est ante « Ecclesiam, quedam cum Ecclesia, quedam post Ecclesiam ... « Post Ecclesiam vero sunt traditiones quas Decretales dicunt: « que quidem, etsi auctoritate apostolica sunt venerande, fun-

(1) *Purg.* XVI. 70 sgg.; XVIII. 67 sgg.; *Epist.* VI. 5. 22.

« damentali tamen Scripture postponendas esse dubitandum non « est, cum Christus sacerdotes obiurgaverit de contrario... » (1). Ora, questo atteggiamento polemico verso i Decretalisti, e questa distinzione tra il valore da attribuirsi al Vecchio e al Nuovo Testamento e ai padri della Chiesa, da un lato, e alle Decretali dall'altro, sono completamente ignoti, così alle due prime cantiche del Poema, come al *Convivio*: del quale ultimo, basta ricordare il passo: « E che altro intende di meditare l'una e l'altra « Ragione, Canonica dico e Civile, tanto quanto a riparare a la « cupiditade, che, raunando ricchezze, cresce? Certo assai lo ma- « nifesta e l'una e l'altra Ragione... » (2), ove il diritto canonico è assunto in blocco, senza distinguere le Decretali dalle fonti *ante* e *cum Ecclesia*. La distinzione lumeggiata nel trattato politico è invece chiarissima nelle parole di Folco di Marsiglia, del nono del *Paradiso*:

> Per questo l'Evangelio e i dottor magni
> son derelitti, e solo ai Decretali
> si studia, sì che pare a' lor vivagni (3);

e ritorna, dopo tre canti, nell'elogio di San Domenico:

> Non per lo mondo, per cui mo s'affanna
> diretro ad Ostiense ed a Taddeo,
> ma per amor de la verace manna
> in picciol tempo gran dottor si feo... (4).

Ma c'è di più. Il concetto che le « traditiones post Ecclesiam » debbono cedere il campo, come norme subordinate e secondarie, in quanto umane, agli insegnamenti direttamente ispirati da Cristo, prima e dopo la sua ascensione in cielo, e quindi, oltre che al Vangelo, anche ai « veneranda illa concilia principalia,

---

(1) *Mon.* III. 3. 9 sgg.
(2) *Conv.* IV. 12. 9.
(3) *Par.* IX. 133 sgg.
(4) *Par.* XII. 82 sgg.

« quibus Cristum interfuisse nemo fidelis dubitat », e alle « scri-
« pture doctorum, Augustini et aliorum, quos a Spiritu sancto
« adiutos qui dubitat, fructus eorum vel omnino non vidit, vel
« si vidit, minime degustavit » (1), riappare nella *Epistola* ai cardinali italiani: « A! mater piissima, sponsa Christi, que in
« aqua et Spiritu generas tibi filios ad ruborem! Non caritas,
« non Astrea, sed filie sanguisuge facte sunt tibi nurus; que
« quales pariant tibi fetus, preter Lunensem pontificem omnes
« alii contestantur. Iacet Gregorius tuus in telis aranearum:
« iacet Ambrosius in neglectis clericorum latibulis; iacet Augu-
« stinus abiectus, Dionysius, Damascenus et Beda; et nescio
« quod ' Speculum ', Innocentium et Ostiensem declamant. Cur
« non? Illi Deum querebant, ut finem et optimum: isti censa
« et beneficia consecuntur... » (2).

Come non avvertire, così nella *Monarchia*, come nei primi canti del *Paradiso*, e nella *Epistola* ai cardinali, la presenza di un identico stato d'animo, di una vera e propria idea dominante e comune: questa: che non tutta la *Ragion canonica* ha ugual valore, perchè, se alcune parti o fonti di quella Ragione sono di diretta ispirazione divina, sono parola di Cristo, altre sono opera umana? E che quindi, in quanto la Chiesa dà maggior valore a queste che a quelle, si allontana da Cristo, e non è più, quindi, la Chiesa, quale Cristo ha fondato? È, in fondo, l'idea adombrata nella visione del Paradiso terrestre, mediante il trasformarsi del carro e l'allontanarsi dal carro di Beatrice: ed è l'idea riaffermata, nel *Paradiso*, da San Pietro, quando Egli lamenta che la Chiesa « vaca » ne la presenza di Cristo. Ma è soltanto durante la composizione del suo trattato politico, e accingendosi a confutare la tesi della *plenitudo potestatis* papale anche in materia secolare, di fronte all'Impero, che Dante acquistò precisa coscienza doversi scorgere l'indizio più chiaro di quell'allontanarsi della Chiesa da Cristo, nella pretesa

(1) *Mon.* III. 3. 13 sg.
(2) *Epist.* XI. 7. 15 sg.

di anteporre le affermazioni e le disposizioni dei Pontefici, non direttamente ispirate da Cristo, ai Vangeli e alle sacre scritture: nella pretesa cioè che non la parola di Cristo, ma le « traditiones Ecclesiae » siano « fidei fundamentum » (1): il che equivaleva a sostituire, al fondamento divino della Chiesa, il fondamento umano: in altri termini, a strappare la Chiesa dalla via di Dio e a trascinarla sulla via del mondo: quella via, a cui la Chiesa è estranea, e a cui è guida l'Impero. Onde non fa meraviglia che, nella *Epistola* ai cardinali e nel *Paradiso*, la corruzione del clero e degli ordini monastici, e il loro rivolgersi a cure e a interessi mondani, sia messo esplicitamente in rapporto all'abbandono, in cui son lasciati il Vangelo e gli scritti dei santi Padri, e alla passione, con cui invece si studiano e compulsano le Decretali e i commenti dei Decretalisti: cioè quelle fonti, cui nel trattato politico si nega ogni competenza a regolare, da sole, e in antitesi o in contrasto ai veri e propri *documenta revelata*, la vita della Chiesa (2). Ma tutto ciò induce evidentemente alla persuasione che l'*Epistola* ai cardinali e i primi canti del *Paradiso* appartengano allo stesso momento del pensiero dantesco, da cui uscì il trattato sulla *Monarchia*.

FRANCESCO ERCOLE.

---

(1) *Mon.* III. 3. 10.
(2) *Mon.* III. 3. 16 sgg.

QUATTRO " GEROGLIFICI „ DANTESCHI

Gerione-Lonza, la Corda, il Giunco e "Veltro-Dux-Gran Lombardo„[*]

PROEMIO

Dante e la tradizione medievale dell'oltretomba.

Dante non fu mai nè « spigolistro », nè « divoratore di libri » alla scolastica od all'umanistica. Dopo essere « entrato nello Latino », egli si appropriò con somma diligenza la coltura corrente a' suoi tempi; non più. Se egli riuscì a sbalordire i posteri con una smagliante visione di sconfinata sapienza, è che seppe far fruttare la propria erudizione, come lo sanno i soli grandi. Sarebbe quindi vano cercare in Dante la risonanza di voci fioche e lontane; del pari sarebbe ingiusto negare al sommo poeta ogni dimestichezza con una tradizione che era famigliarissima a tutti i suoi contemporanei, anche « idioti ».

Al pari delle generazioni che lo precedettero e di quelle che vennero dopo di lui, Dante era abbastanza bene informato delle

(*) In omaggio a quella libertà di opinione e di discussione, che è antica norma pel *Giornale*, e per riguardo all'autorità dell'egregio collaboratore, pubblichiamo questo suo scritto, lasciando a lui tutta la responsabilità delle sue ardite congetture e facendo da parte nostra le più ampie riserve.

(N. d. Direz.).

cose dell'al di là. Era l'estrema « mansio » del genere umano, la dimora definitiva, la « patria ». Chierici ed illetterati facevano a gara per attingere sicure informazioni in merito. L'accesso dei regni d'oltretomba non era impossibile; vi si andava, forse, più facilmente che in certi paesi selvaggi e lontani. Bastava addormentarsi, tramortire, chiedere un passaporto per l'al di là all'autorità ecclesiastica, preposta alla custodia del pozzo di S. Patrizio. Un Santo, un Angelo, un diavolo aspettavano al varco, e la « calata virtuosa » all'Inferno cominciava.

Le testimonianze di cotali « calate », « fededegne » e debitamente autenticate, invadevano l'Italia in centinaia di codici latini e volgari. Anche oggi, dopo secoli di incuria umanistica ed altri secoli di arcigni sospetti di zelatori della Controriforma e dei loro epigoni, ne rinveniamo a diecine nelle librerie pubbliche italiane. Erano tra i libri più ricercati tanto dal clero quanto dai fedeli. La loro fortuna, enorme all'età di Dante, non accenna a scemare se non nei decenni posteriori al Concilio di Trento.

I pii lettori dell'incipiente Rinascimento venivano informati sull'al di là da « Leggendari » o Vite de' Santi, da « Confessionali » o trattati dell'arte di ben fare penitenza. Le Vite de' Santi si dividevano alla lor volta in due categorie nettamente distinte: le *Vitae Patrum* che la pia credenza faceva risalire a S. Girolamo; la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze. Le due raccolte produssero delle sottospecie derivate o miste. Sin dal sec. XI almeno le *Vitae Patrum* offrivano parecchi capitoli « escatologici », più o meno estranei alla primitiva compagine del testo. La più antica, o m'inganno, di tali leggende aggiunte è la celeberrima *Vita et Conversatio S. Macharii Romani*: vi troviamo un popolare e fortunoso viaggio di una brigata di monaci attraverso l'*Inferno* ed il *Paradiso* deliziano. Accanto ad essa Vita troviamo le Visioni di Furseo e di Baronzio. La fortuna della seconda scema verso la fine del Medio Evo; quella della prima procede innanzi a passi di gigante. Dante la adopera

francamente; in un cod. Riccardiano la rinveniamo addirittura a fianco delle Rime dantesche (1).

Domenico Cavalca O. P. accoglie, beninteso, nella propria versione volgare tutte le interpolazioni che aveva trovate nei correnti codd. latini delle *V. P.*; aggiunge del suo, togliendola alla *L. Aur.*, la leggenda patriziana e due capitoletti, raffazzonati su modelli che derivano da S. Gregorio M. e che finora non potei scovare ne' codd. latini (2). Il Barb. lat. 4107, certamente anteriore alla morte del volgarizzatore, possiede tutte codeste giunte, e congeda il lettore con un'importante avvertenza: « finisce la leggenda di sco Patritio. Et qui si compie lo quarto « libro de la vita patrum. E tucto lo libro predetto. Advegna « che inn (*sic*) alcuni luoghi ci siano alcune leggende che pro- « priamente non sono de la vita patrum ma sono tratte daltri « luoghi. Et maximamente la predicta leggenda di sco Pa- « trizio » (3).

Non basta. Nel Quattrocento la grande raccolta si arricchisce

---

(1) *V. P.*, ed. Rosweyd, rist. Migne, *Lat.* LXXIII-IV. Per i codd. interpolati, p. es., Poncelet, *Catal. codd. hagiographicorum Lat. Bibl. Vat.*, Bruxelles, 1910; *Catal. codd. hagiographicorum bibl. rom.*, Bruxelles, 1909, s. v. S. Maccario (non saprei se Dante, *Par.* XXII, 49, pensi a lui od all'eremita della *Leg. Aur.*, 18, 100-2 Graesse[3]) Migne, *Lat.* LXXIII, 415-26, testo volgare del Cavalca ed. Del Lungo, *Legg. sec. XIV*, Fir., 1863, I, 452-88. *Vis. Fursei* in parecchie redd., tra cui un compendio nell'*Hist. eccl.* di Beda: cfr. O' Hanlon, *Lives of the Irish Saints*, I, Dublin, 1875, 277-86; *AA. SS. Hiberniae*, Edinburgh, 1888; la vers. del Barb. lat. 518 (s. XII-XIII) nel catal. vat. del Poncelet, 553-4. Il testo del Cavalca verrà pubblicato da me con la scorta del Barb. lat. 4107, sec. XIV inc. Vis. Baronti, *AA. SS. Martii*, III, 573-4. Per un'interp. escat. nel l. III delle *V. P.*, Monteverdi, in questo *Giorn.*, 61, 276-7. *Vis. Fursei* e *Rime* di Dante: Riccard. 1340, sec. XV.

(2) Il lavoro complessivo di A. Zacchi sul Cavalca è in corso di stampa nell'*Arcadia*. Un'ed. critica del volgarizzamento delle *V. P.*, seria e completa, s'impone.

(3) Barb. lat. 4107, 33 *v.*, destra - 34 *r.*, sinistra; 34 *v.*, sin. - 35 *r.*, sin. (le due interp. « gregoriane »); 169 *v.*, sin. - 175 *r.*, destra (*Vis. Fursei*); 181 *v.*, sin. sgg. (Legg. Patr.).

con la *Vis. Tungdali*, la regina delle visioni medievali, che non poteva mancare in un'opera cotanto letta (1).

Tutti sanno che Iacopo da Varazze inizia la propria *L. Aur.* con una dissertazioncella *De adventu Domini*, che va annoverata tra le fonti « teologiche » di Dante. Inoltre, egli sunteggia brevemente la *Vis. Karini et Leucii* e la legg. patriziana. È assai probabile, che proprio a lui l'Alighieri debba la grande dimestichezza che possiede con la prima di esse narrazioni, parafrasata con evidente compiacenza (*Inf.* IV, 52-61); d'altronde, il poeta poteva averla letta anche presso il Bellovacense od in uno dei codici, punto rari, dell'*Evangelium Nicodemi* (2).

---

(1) Nè bastò: le due copie delle *V. P.* del Cavalca, possedute dalla Comunale di Verona (codd. 164-6; 651-3) interpolano, la prima, « Vis. trium puerorum in Ierusalem » di pseudo-S. Cirillo gerosolimitano (Migne, *Lat.* XXXIII, 1126-1153) la « mamma » della legg. patriziana, più il sermone di S. Tommaso « della gloria et beatitudine del paradixo »; la seconda, la *Vis. Lazari*, di cui riparleremo. Entrambe sono del sec. XV. La *Vis. Tungdali*, per quanto io sappia, apparisce solo nelle stampe (per queste, Villari, *Antiche legg. e tradizioni, che illustrano la D. C.*, Pisa, 1865, 23 not. 1; Corazzini, XXIII-V) (*Vis. Tungd.*, ed. Corazzini, *Scelta di cur. lett.* 128, Bologna, 1872). Pressochè contemporaneamente alla stampa del testo volgare, la *Vis. Tungd.* appariva anche in veste latina, nella compendiosa red. di Vincenzo Bellovacense, staccata dal contesto dello *Spec. Hist.* Da uno di codesti opuscoletti, e senza sospettarne la provenienza, la riprodusse il Villari, l. c. Uno studio definitivo sulla portentosa fortuna della *Vis. Tungd.*, che si estende a pressochè tutti i paesi d'Europa, è da farsi. Per ora v. Mussafia, *Sitzungsber. K. K. Ak. Wien., Phil. Hist. Classe*, LXVIII, 1871, 157 sgg. e la pref. alla cit. ed. del volgarizzamento a cura del Corazzini; cfr. anche l'edizione dell'originale A. Wagner, Erlangen, 1882. Alla lista delle tradd. elencate dal Corazzini e dal Mussafia va aggiunta la serbo-croata nel cod. 324 della bibl. dell'Accademia jugoslava di Zagabria, ed. nelle « Starine » di detta Accademia, IV, 1872, 110-8. Per le ripercussioni di essa vis. nella storia dell'arte francese Male, *L'art rel. de la fin du M. A. en France*, Par., 1908, 509 sgg. Della fortuna delle varie redd. della vis. in Italia parlerò a dovere nell'*Oltretomba classico, medievale, dantesco nel Rinascimento* (in corso di stampa nel vol. giubilare dantesco dell'*Arcadia*).

(2) Accenni escatologici nella *L. A.* non mancano anche all'infuori dei capp. indicati (basti ricordare le legg. di S. Maccario, di S. Margherita, di S. Giustina), (v. le figg. 112-6 del fasc. I della mia racc. *Dante e l'iconografia d'oltretomba*, Milano-Roma, Alfieri-Lacroix, 1921). Per la diffusione

Ecco poi le raccolte « tipo » *L. Aur.* Il Barb. lat. 2318 è un cod. latino-italiano scritto in Campania, forse a Teano, certo verso il 1314. È una raccolta di « legende sanctorum abreviate »; comprende la « Passio sive vita beati Lazari Masiliensis episcopi », che incontrerà nel Rinascimento un favore sempre crescente, verrà stampata e diventerà una delle fonti di M. G. Vida nella *Cristiade*. A 102 *v.* il compilatore avverte, che « secundum « sanctum Agustinum in sermone de verbo domini in monte « multa Lazarus enarravit de inferno et statu suo in morte »; segue la notissima *Vis. Lazari* (1). Ma accanto a codesta leggenda celebre ne troviamo una oscurissima: 106 *r.* « legenda « beati exdre prophete ». È l'antichissima Apocalisse di Esdra, che offre il più vecchio esempio a me noto di un Inferno stereometrico. Presso i contemporanei di Dante essa leggenda doveva godere una certa, sia pur modesta, rinomanza; vi si dice

---

della *L. A.* basti citare i due cataloghi del Poncelet s. v.; Male, *Art rel. du XIII siècle en France*[2], Par., 1902, 412 sgg. L' « avvento » del Signore fornisce il soggetto della bella miniatura con cui si apre la copia quattrocentesca, allestita per la Certosa di Pavia, ora Braid. AE. XIV. 19, cfr. Carta, *Codd. corali e libri a stampa min. della Bibl. Naz. di Milano,* Roma, 1891, 39, ed il vol. dei facsimili, Roma, 1895, tav. IX. Per la Vis. Karini et Leucii Vinc. Bell., *Spec. Hist.* VII, 56; *L. A.*, 54; Male, *A. r. s. XIII*, 263 e not. 6; 264.

(1) Ps. Augustin., Migne, *Lat.* XXXIX, 1929-31; accenno in merito anche presso P. Comest., *Hist. Schol.*, Migne, *Lat.* CXCVIII, 1597. È la copia più antica che io conosca in Italia del testo staccato della « vis. ». Che essa sia stata vergata probabilmente a Teano, fanno fede un lezionario « in festo « beati Paridis epi. Theani » (75 *r.*-79 *r.*); la « translacio brachii b.ti Teren- « ciani de tudertia civitate in Theanum ». Per la fortuna della « Vis. Laz. » nel Quattrocento basti citare, oltre il cod. veronese prelodato, Magl. XXXVIII, 114 (Fir. Naz., II, II, 452), con la V. Barl. e Gioas. ecc.; Magl. XXXVIII, 4, (Fir. Naz., II, IV, 105), curiosa raccolta « tipo » *L. A.*; entrambi testi volgari, a differenza del Barb. che offre il testo latino. Nell'appendice « sulle pene infernali », aggiunta dal Vérard all'*Art de bien vivre et de bien mourir*, (Parig. Naz. Franc. 20107, Male, *A. r. fin M. A.*, 514-5) la materia delle visioni irlandesi, spartita secondo l'ordine dei sette peccati mortali, è messa in bocca a Lazzaro. Per il *Liber de vita beati Lazari*, cfr. la mia *Storia del Rinascimento cristiano*, di prossima pubblicazione (Treves ed., Milano).

che Esdra, moribondo, ottenne da Dio un privilegio specialissimo: che i suoi devoti non morissero in istato di peccato mortale (1). Cotale importanza magica, attribuita al culto di Esdra, fa fede di una certa diffusione di esso e della leggenda che ne è l'ispiratrice.

L'istesso cod. offre la breve red. della legg. patriziana, presa a Jacopo da Varazze, ed altra materia, pure cavata dalla *L. Aur.*

Saltiamo a piè pari un secolo e mezzo. Il Marc. Ital. V, 28 (5644) fu cominciato il 31 ottobre 1464 e fornito il 19 ottobre 1472 da un veneziano pio e poco frettoloso, che afferma di averlo ricopiato « per mio piaxer ». Vi troviamo, 130 *v.*, destra, la leg. di S. Maria Egiziaca, tolta alle *V. P.*: è una leggenda che elegge spesso una vita a sè, accanto a visioni d'oltretomba e che non manca in parecchie raccolte penitenziali; 139 *r.*, vediamo la « istoria del venerabile monacho Efruseo (Furseo) »; 153 *r.*, la legg. patriziana; 161 *r.*, « el paradixo deliziano » (ossia la « visione » del medesimo, da non confondere col « trattato » di cui Vincenzo Bellovacense offre un compendio e che tra poco pubblicherò per intero) (2).

Passiamo alle raccolte « penitenziali ». Anche qui basterà qualche laconico esempio. L'Ambros. Y. 34. Sup. è un codicetto cartaceo, di provenienza milanese e della prima metà del Trecento. Esso fa d'ogni erba fascio: comincia con un preteso privilegio di Carlo M., rilasciato a re Desiderio (1 *r.*-6 *r.*), elenca

---

(1) Pubblico il testo latino di codesta leggenda (cod. cit. 106 *r.*-110 *r.*) nell'appendice dell'*Oltretomba classico ecc.* Esso differisce profondamente da quello di Tischendorf, *Apoc. apocr.*, Lips., 1866, 28 sgg.; è un capitolo di lezionario monastico al pari della vers. latina della Vis. Pauli. Per le varie red. antiche: B. Violet, *Die Esra Apoc.*, Leipzig, 1910.

(2) Il tutto comincia con una delle redd. della grande Vita della Vergine, diffusissima nel Rinascimento, fonte diretta del Mantovano e del Sannazaro nonchè del Bona e del Vida (è il « libro della Vita di Maria e Gesù », frequente anche a stampa); finisce con una curiosa parafrasi moraleggiante del « Pater noster ». *Par. del.*: Del Lungo, *Legg.* cit. I, 489-504. Non dobbiamo confondere tale leggenda col « Liber qui dicitur Paradisus » (titolo di uno dei libri delle *V. P.*).

le indulgenze concesse alle chiese di Milano (7 *r.*-23 *v.*), divaga in merito a quelle romane (24 *r.*-*v.*). Indi, dopo una preghiera a Gesù Crocefisso (24 *r.*-25 *r.*), si dilunga sulla devozione ambrosiana delle sette chiese (25 *r.*-26 *r.*); poi, salta ad una curiosissima visione d'oltretomba, registrata presso Avignone nel 1323 (31 *r.*-33 *r.*). Passa, subito dopo, alle « duodecim virtutes missae » (33 *r.*-34 *r.*) ed a due Penitenziali volgari (43 *r.*-47 *v.*; 49 *r.*-57 *r.*). Alla medesima categoria appartiene il Barb. lat. 363, piccolo cod. pergamenaceo del Trecento (cm. 8-10,5). Esso contiene un'ampia red. della legg. patriziana (1 *r.*-24 *v.*), la visione del monaco di Eynsham (24 *v.*-105 *v.*, unica copia che io conosca in Italia), indi una « contemplatio passionis domini nostri ihu xpi » (106 *r.*-139 *v.*). Affine a questi è il cod. S. Maria Novella 676 (Fir. Naz. Conv. Soppr. G. 3), che contiene la legg. di S. Onofrio, quella patriziana, un trattato « dei vizi e delle virtù » (1).

Visioni d'oltretomba si fanno innanzi anche in raccolte destinate all' « amena lettura », come pure in miscellanee scolastiche e mistiche ad uso di « pauperes clerici ». Basti un solo esempio della prima categoria. È degno di nota perchè tardo. L'Ambros. &. 29 Sup. è un bellissimo cod. pergamenaceo della prima metà del Quattrocento, vergato in nitida calligrafia con iniziali miniate, arieggianti la maniera gotica « toscana ». Vi troviamo, p. 1, anepigrafa, la *Vis. Tungdali*, p. 61, la *legg. di S. Maria Egi-*

(1) Le bibl. d'Italia più ricche in fatto di simili opere e raccolte sono, se non m'inganno, l'Ambrosiana, la Comunale di Siena, la Riccardiana di Firenze. Il materiale da esaminare è spaventosamente ingente. Lo studierò, nei limiti del possibile, nella *Storia del Rinascimento cristiano*. Ess. « escatologici » nello *Specchio di vera penitenza* del Passavanti, Monteverdi, cit. 271 sgg. Vis. avignonese del 1323; Hauréau, *Notices et extr. des mss.* ecc., II, 334 sgg.; Vis. monachi de Eynsham (non Evesham, come si dice spesso, a torto), ediz. Thurston, *Anal. Boll.* XXII, 1903, 225-319, con ottima pref. Al genere « penitenziale » appartengono pure, p. es., Magl. XXXVIII, 112 (Fir. Naz. II, II, 454, s. XV) con trattatello « delle pene dell'inferno e delle glorie del Paradiso »; il Riccard. 1680, s. XV, il Sublac. Badia, 144 (140) s. XV, con la « Vis. Tungd. », sermo de die iudicii, synodale m. Petri de Sansone, tratt. penitenziali adespoti; e faccio punto.

ziaca, p. 103, la *Vis. Fursei*. Mancano del tutto preghiere, meditazioni, genealogie dei vizi ed altra materia consimile, ognora presente nelle raccolte ad uso di « filotea ». Anche il lusso, col quale il cod. è allestito, prova, che stiamo dinanzi ad un libro di amena per quanto pia lettura (1).

Per la seconda sottospecie offro un esempio italiano, uno francese, uno tedesco. Codesta categoria di libri di devozione dimostra che le visioni d'oltretomba erano una lettura gradita non già delle sole famiglie dell'umile laicato, ma ancora del ceto ecclesiastico. Ecco il Vat. lat. 1058, cod. italiano bizzarro, dell'estremo Dugento o dei primi del Trecento. E vergato da diverse mani ed a varie riprese. Racchiude un'enciclopedia mistica spicciola: Ugo da S. Vittore, S. Bonaventura ed altri. Dopo una lunga e disordinata farragine di prose e di versi viene (95 *v.*, sinistra) un « trattato-visione », che descrive il Paradiso e l'Inferno, ossia ciò che Vincenzo Bellovacense chiama « dicta « cuiusdam simplicis ac boni viri..... cui nuper de fine mundi « quaedam revelata fuisse creduntur » (2). Ecco ancora il Palat. lat. 138 della Vaticana, cod. tedesco del Dugento (da 132 *r.* in poi del Trecento). È certamente allestito ad uso degli ecclesiastici: contiene un « breviloquium in sacram scripturam », un anonimo trattato « de penitentia », una raccolta di prediche di fra Bernardo Rusticiano, la *Vis. Tungdali* (122 *r.*-131 *r.*) ed una dissertazioncella « de sacramento corporis domini » (3).

Per ultimo, ecco il Reg. lat. 395, cod. francese del Dugento. Somiglia alquanto al precedente per la scelta della materia. Un trattato acefalo « de virtutibus », un « Penitenziale » « magistri « R. canonici sancti Victoris parisiensis », un « liber Iohannis « Belet de officiis ecclesiasticis », un « manuale magistri Petri « de Royssiaco cancellarii carnotensis ». Poi, i capitoli di chiusa

---

(1) A questa categoria appartiene anche, in parte, il noto cod. sforzesco della Vita Barl. e Gioas., Carta cit. descr., XXXVIII (pp. 77-81) e tav. XVI.

(2) *Spec. Hist.* XXXI, 120, p. 1329, ed. Duaci, 1624.

(3) Per il testo della *Vis. Tungd.* in esso cod. Mussafia cit. 157 sgg.

del *Liber Sententiarum* di Pier Lombardo, dedicati, com'è noto, ai Novissimi, e, per affinità di materia, subito dopo la *Vis. Karini et Leucii*, in un testo affine al D[e] del Tischendorf, il trecentesco Corsin. 41. E. 16 (1).

Le visioni d'oltretomba erano ospitate, adunque, nelle canoniche e nell'errabondo bagaglio librario degli studenti di teologia. Esse penetravano altresì nelle biblioteche monastiche. Il fondo Farfense della Naz. di Roma contiene ancor oggi la *Vis. Tungduli* (cod. 5 [270]), in compagnia di una « notula dialogorum S. Gregorii », dell'« Hist. Lausiaca », della « Vita Hamonis Savigniensis in minori Britannia », sec. XIII.

Il fondo Sessoriano della medesima biblioteca possiede la Vita II di S. Brandano, già appartenuta al monastero di S. Maria dell'Acquafredda, dioc. di Como (cod. 114 [1412], sec. XIII). La libreria dell'abbazia di Subiaco offre, in una copia addirittura quattrocentesca, la « Visio cuiusdam militis Tugdaldii » (cod. 144 [140]), assieme a materia penitenziale e la lodata Vita II di S. Brandano (cod. 292 [286]), in una copia del Trecento. Il cod. testè ricordato contiene ancora un'esposizione della Regola di S. Agostino, delle meditazioni sulla Passione, i « miracula san-« ctorum quae narrat b. Gregorius papa », dei sermoni eucaristici, i « Miracula Mariae Virginis », la leggenda patriziana. Nella libreria di Montecassino rinveniamo un cod. del sec. XI (140) con la *Vis. Fursei* e la *Vis. Vettini*. Il monastero di Bobbio possedeva pure essa *Vis. Fursei* in una copia del sec. XII (2). E faccio punto, per non tediare il lettore.

(1) P. Lomb., *Lib. Sent.* IV, 43 sgg.; Migne, *Lat.* CXCII, 943-62.

(2) Il cod. bobbiese è ora Vat. lat. 5772, sec. XII inc. Un altro cod. della vita brandaniana, Bologna, Univ. 1513, sec. XV. Noto di sfuggita, che oltre essa Vita girava per le mani dei pii lettori italiani la cosidetta « Oratio S. Brandani », con brevissimi accenni in merito alla navigazione di lui, accenni che presuppongono nota la leggenda: Vat. lat. 2737, italiano, fine sec. XIV; Magl. XXIII, 23 (Fir. Naz. II, II, 125), sec. XV, con l'Ev. Nicod.; Laur. S. Croce Pl. XVII dext. 12, Fir. Palat. 120, sec. XV. Il nome di Brandano visse in Toscana sino al maturo Cinquecento, come fa fede il noto « Brandano

Le visioni d'oltretomba battono all'uscio delle celle dei teologi più solenni e s'infiltrano nelle somme e negli Specchi degli scolastici. L'esempio veniva da un uomo grande e venerato: S. Gregorio Magno, al quale, dirà S. Bonaventura, « il Signore rivelò molte cose ». Il volere illustrare l'immensa popolarità dei « Dialoghi » e dei « Morali » nel Medio Evo occidentale ed orientale sarebbe portare nottole ad Atene. Mi limiterò a rammentare che nel sec. VIII la *Vis. Baronti* sfoggia ostentatamente tutto un fiorilegio di reminiscenze gregoriane, che esse reminiscenze non si lasciano sommergere dal travolgente flutto delle pur smaglianti visioni « irlandesi », che nel tardo Medio Evo e nel Rinascimento esse sono più vive che mai, sino a che, nel 1569, il canonico Bartolomeo Botta dichiara solennemente, chiosando la *Cristiade* del Vida, che, per essere « pienamente istruiti » in merito all'al di là, « legatur ultra Vergilium Dantes poeta, et beati « Patricii vita, et dialogi Gregorii », il tutto a titolo di perfetta uguaglianza (1).

Ora, S. Gregorio consacra definitivamente l'uso, non ignoto peraltro all'antica letteratura cristiana (esempio-ps. Dionigi Areopagita), di puntellare delle teorie teologiche in merito ai Novissimi con testimonianze di rivelazioni estatiche. Ugo da S. Vittore, ragionando del Purgatorio, osserva, che il luogo ove le

---

senese », la cui storia viene tramandata p. es. dal ms. S. Spirito 795 (Fir. Naz. Conv. Soppr.), e da parecchi codd. casanatensi; 3212, 2627, 1205, 1258. La gemina Vita brandaniana ed. Plummer, *Vitae SS. Hiberniae*, Oxf., 1910, I, 98 sgg.; II, 270 sgg.

(1) S. Bonavent. in *Lib. IV Sent.*, dist. 44, p. 2, art. 2, q. 1; *Opp.* IV, ediz. Quaracchi, presso Firenze, 1889, 926. Il numero dei codd. de' « Dialoghi » vergati da pre-umanisti ed umanisti, sia che si tratti dell'originale lat., sia della versione volgare del Cavalca, è imponentissimo: nel solo fondo Conv. Soppr. della Nazionale di Firenze potrei annoverare S. M. Novella, 545-7; Camaldoli, 548 e 949; S. Annunziata, 1503; Badia, 2681. Per la popolarità di S. Gregorio anche tra gli « illetterati » del Dugento cfr. la leggenda di S. Fina (Bibl. Com. di S. Gimignano, ms. B. I. IV, princ. sec. XIV, 4 *v.*-5 *r.*). In Oriente il santo Pontefice è soprannominato addirittura « Dialogista ». Per il Botta v. il mio « Vergilio » II, cap. IV.

anime subiscono le temporanee pene, è incerto « nisi quia multis « exemplis et revelationibus animarum in eiusmodi poena po- « sitarum saepe numero monstratum est in hoc mundo illam « exerceri, et fortassis probabilius erit ut in iis potissimum locis « singulae poenam sustinere credantur, in quibus culpam com- « miserunt, sicut multis saepe documentis probatum est ». S. Tommaso riporta, senza battere ciglio, queste parole di Ugo. Non solo: egli cerca bensì, commentando gli ultimi capitoli del libro IV delle Sentenze, di schematizzare e spiritualizzare l'oltretomba tradizionale, ma non vi riesce appieno. Quand'egli parla di una cotale fioca luminosità dell'Inferno, preordinata ad accrescere i tormenti de' dannati, dalle sue parole trasparisce evidente il ricordo dell'Inferno vergiliano; quand'egli ragiona, « secondo alcuni », dell'affastellarsi spaventoso dei corpi de' dannati nel dolente regno, onde nella cava spelonca non rimarrà più nulla che possa essere trasparente, e quindi soggetto di luce, egli si avvicina di molto alle scene di orrore, descritte a colori cupi dalla fantasia « romanica » dei visionari irlandesi (1).

Nel basso Medio Evo esistevano delle operette escatologiche, che tengono insieme del trattato e della visione. Tale è il sermone 41 « de diversis » di S. Bernardo. Vi sono anzitutto legati in una sola catena mondo, chiostro, Purgatorio, Geenna, Paradiso. Poi, la meditazione sui Novissimi vi tende a trasformarsi, con singolare spontaneità, in vera e propria visione (2). Ciò premesso, sembrerà naturale, che il domenicano fra Ebrardo Madack da Norimberga (sec. XV), autore di un *Cordiale Novissimorum*, discorra di fattezze diaboliche, puntellando il proprio ragionamento con la testimonianza di un confratello, che ebbe

(1) Hug. de S. Vict. *De sacram.* II, 16, 4; Migne, *Lat.* CLXXVI, 586 D; S. Thom. *in Lib. IV Sent.* dist. 21, q. 1 (*Sum. Theol.* III, *Suppl.*); *Opp.* XII, Romae, 1906, suppl. 252; ivi, *Sum. Theol.* III, *Suppl.*, q. 97, 1, art. 4 ediz. cit. suppl. 241. Conviene citare anche la lunga e minuziosa disquisizione che Vincenzo Bellovacense fa in merito ai varî generi di « visio » nello *Spec. Nat.* XXVI, 63-111, specie 75 sgg.

(2) Migne, *Lat.* CLXXXIII, 663 D-665 B.

l'occasione d'intravedere l'angelo stigio nel dormitorio, riportandone un'impressione vaga, ma terribile (1). Non saremo menomamente turbati, trovando nel solenne trattato escatologico in rima di Marino Jonata (seconda metà sec. XV) e nel lavoro polemico *Adversus Graecos* di Alberto Pighe da Kampen (1525) citata la « Visio trium puerorum in Ierusalem » attribuita falsamente a S. Cirillo gerosolimitano e notissima in Italia lunghesso tutto il Rinascimento (2).

Una controprova della diffusione tenacissima delle visioni predantesche in Italia viene data dai poemi e dai trattati di cosiddetta « imitazione dantesca », dal romanzo di Ugo d'Alvernia e dai *Mehabberoth* di Immanuele Romano sino ad A. F. Doni e T. Tasso. In codeste opere, tutte senza veruna eccezione, le traccie della tradizione predantesca sono regolarmente più profonde di quelle delle letture del poema divino; ciò è esatto per i veri « epigoni » di Dante, tipo F. Frezzi, per i poeti d'oltretomba di stampo prevalentemente vergiliano, tipo M. Palmieri, per i caricaturisti dell'al di là, tipo Machiavelli ed A. F. Doni, per i cantori dell'oltretomba cavalleresco, tipo M. M. Boiardo e T. Folengo.

---

(1) Per fra Ebrardo Quetif-Echard, *Script. O. P.*, I, 780. Lessi il « Cordiale » nell'Ambros. H. 162. Inf. (episodio cit. nel testo 128 *r.*). È una copia secentesca; cfr. P. 160. Sup. Ad esso « Cordiale » fa seguito un'operetta « de arte bene moriendi » del lodato Madack.

(2) *Roma e l'Or.* VI, 1916, marzo, n. 63-4, p. 134-48. L'es. non è isolato: alla medesima vis. ricorre, nella seconda metà del sec. XV, Marino Jonata nel *Giardeno* (Napoli, 1490; Corsin. Inc. Col. 51. G. 21, d v *v.*). In Francia, Dionigi il Certosino (1402-71) riproduce, ne' « quattuor novissima », tanto la leg. patriziana quanto la vis. Tungdali (Male, *A. r. fin M. A.*, 510). Nella prima metà del sec. G. Gerson aveva pubblicato un curioso trattato « de distinctione verarum visionum a falsis » (*Opp.*, Antv. 1706, I, 43-59, in occasione delle rivel. di S. Brigida, ma senza riferimenti alle correnti visioni medievali). Il segnale di una critica spietata della *Leg. Aurea* ed in genere delle credenze, ove la Riforma cattolica scovava il germe della superstizione, fu dato, se non erro, da G. Molano, *De hist. s. imaginum et picturarum*, ecc., Lovanii, 1594. Nell'inventario secentesco della Vaticana l'opuscolo escatologico di Vat. lat. 1058 viene descritto come « quaedam in quibus adsunt plura « fabulosa et erronea de Paradiso » ecc.

Allo stato presente dei miei studî in merito alla fortuna delle singole visioni predantesche nell'età di Dante e nel Rinascimento posso offrire ai lettori una tavola approssimativa, non del tutto infallibile, ma non del tutto fallace.

Visioni notissime	Visioni abbastanza note	Visioni rare
V. Tungdali	V. Pauli	Apoc. Esdrae
V. Oeni (leg. patriziana)	V. Carpi	Evang. Barnabae
V. Fursei	Vita II S. Brandani ed Oratio Brandani	V. monachi eynshamensis
V. trium puerorum in Ierusalem	Singole visioni dei Dialoghi di S. Gregorio Magno, di Beda, di Vincenzo Bellovacense, meno le notissime V. Fursei e Tungdali	V. Alberici
V. Karini et Leucii		V. S. Mechthildis et sororis Mechthildis (?)
V. Lazari		V. Gerardescae
Vita Macharii Rom.		V. Baronti (?)
Leg. del Par. deliz.		

Collocai nella terza colonna le visioni di cui conosco un solo cod. dell'epoca da me studiata, o che vengono riferite da testimonianze indirette: per S. Matilde ed Alberico quella del Boccaccio, per la *Vis. Gerardescae* quella, dubbia, della *Vita Nuova* di Dante; per la *Vis. Baronti* non dispongo di altro materiale all'infuori di qualche cod. delle *Vitae Patrum*, certamente letto nel basso Medio Evo (1). Posso assicurare, quasi senza pericolo

(1) Dante doveva conoscere almeno di nome S. Matelda di Hakkeborn; la incontra nel Paradiso terrestre, secondo me, unicamente perchè morta pochissimo tempo prima della data della visione. Però, l'unico documento che mi sia accessibile in merito alla devozione di essa Santa in Italia è la testimonianza di Bocc., *Dec.* VII, 1 (*Boll. Soc. Dant.*, VIII, 1901, 225-9; X, 1903, 375). La « lauda » di « donna Matelda » stava al « lib. spec. gratie » un po' come l' « oratio » alla « Vita » di S. Brandano. Cfr. Müller, *Leben und Offenbarungen der hl. M. und der Schw. M.* Regensburg, 1881. Di recente le Rivelazioni della « Soror M. » furono ripubbl. in versione modernizzata tedesca: *Fliess. Licht der Gottheit*, rid. Mela Escherisch, Berlin, 1909. *Vis. Albe-*

di dovermi ricredere, che tutte le altre visioni, messe dai critici moderni a paragone con la *Commedia*, erano fuori della visuale dei pre-umanisti e dell'Alighieri. Così la *Vis. Anselli scholastici*, così la gemina red. della *Vis. Wettini*.

Dante non mostra alcun disdegno, nè alcun ritegno di fronte alle visioni medievali. I lettori trecentisti conoscevano la *Vis. Tungdali* meglio dell'immensa maggioranza dei moderni dantologi; essi non stentavano quindi a riconoscere nel nono cerchio dell'Inferno dantesco immagini ben note: i giganti Ferraguto e Chinelaco, il « lago de giazza », la « bestia alata » che « vi siede suso »: essi facilmente potevano intuire il nesso intimo tra l'Angelo custode di Tungdalo ed il Messo dantesco; ritrovavano nell'amena valletta dell'Antipurgatorio tutto quanto il capitolo dell'incontro tra Tungdalo ed i re Concaber e Donatus; rivedevano nel Paradiso dantesco la « sedia vuota », tramandata attraverso le raffigurazioni dell'Etimasia dall'età degli evangelisti a quella dei visionari irlandesi (1). Ma allora, perchè mai costoro non ne ragionarono di proposito? Sembrami, per la stessa ragione, per cui Dante non cita mai Vincenzo Bellovacense, od

rici: Bibl. Cas. V¹, Montecassino, 1894, 191-206; C. De Vivo, *la Vis. di Alberico, ristampata, tradotta e comparata con la D. C.*, Ariano, 1899; cfr. il giudizio giustamente severo dei recensenti di questo *Giornale*, **36**, 235-6; *Rass. bibl. lett. ital.* VII, 248-9. Una vers. volgare di tale vis. è cit. dal Villari, l. c., LV; nel Mezzogiorno essa dovette avere una diffusione che per ora mi sfugge, non avendo io potuto spingere le mie ricerche fin laggiù. Per S. Gherardesca: *AA. SS. Maii*, VII, 164 B-180 E (vers. mutila, ma l'unica che si conosca). Codesta legg. è una delle possibili fonti della *V. N.* di Dante.

(1) L'uso della *Vis. Tundg.* da parte di D. fu rilevato di recente anche da N. Scarano, *Prolegomeni al poema sacro*, Campobasso, 1918, 25-55; cfr. Grandgent, *Div. Comm. annot.*, Lond., s. a. I, XXV-VI. Assai probabilmente il poeta si serviva di Vinc. Bell., *Spec. Hist.* XXVII (o XXVIII, secondo altra num.), 88-104; egli però poteva avere sottomano anche un testo più vicino all'originaria versione di « Marco » (Corazzini, XI sgg.). Per il cod. veronese, B del Corazzini, l. c. XXV-VI.

un conferenziere moderno non nomina il Larousse, che pur adopera: si trattava di patrimonio intellettuale di dominio troppo comune, di uso troppo volgarmente quotidiano. Dante poteva avere presente tanto la redazione ampia e genuina di « Marco », che difficilmente poteva mancare nelle biblioteche monastiche di Firenze e che certamente esisteva sin d'allora alla Capitolare di Verona; in ogni caso aveva famigliarissima la riduzione del Bellovacense.

Procediamo innanzi. Benvenuto da Imola esprime il sospetto che nel verso *Inf.* II, 32, Dante ponga mente alla *Vis. Pauli*, ma cerca di soffocarlo. Il medesimo sospetto viene a tre valentuomini moderni, se non m'inganno, ad ognuno indipendentemente dagli altri (1). In realtà, la terzina *Inf.* II, 28-30 si lascia chiosare piuttosto dal testo apocrifo che non dal genuino tenore dell'epistola II ai Corinzi; ma ciò importa meno dell'indubbia dimestichezza del poeta con la vecchia leggenda, per la quale egli aveva la scelta di due versioni latine, entrambe accolte in lezionari monastici. Ivi egli attinge due episodî: *Inf.* XIII, 1 sgg. e XXXII, 31 sgg. La presenza della salvatica vegetazione infernale nell'oltretomba di Dante è dovuta nettamente ad essa visione, giacchè solo colà, come nella *Commedia*, l' « albero oltreterreno » ha funzione punitiva, è stromento di tortura, mentre presso Vergilio esso fa parte dello scenario puramente decorativo dell'Antinferno. Così pure il variare del grado di immersione dei dannati nel « fiume nero », così com'è descritto dalla vecchia apocalisse, viene imitato dall'Alighieri nel ritrarre il ghiacciato stagno di Cocito: S. Paolo, rammentiamolo, vide delle anime immerse « infino le ginocchia, e tali infino al belico, e « tali infino a le ciglia » (2). Un passo ancora: *Inf.* XXIV, 82 sgg.,

(1) Gaspary, *Gesch. der ital. Litt.* Strassb., 1885, I, 303; Wesselofski, *Opp.* III (Pietrogrado, 1908) 65, in russo; Male, *A. r. fin M. A.*, 504. Benvenuto, I, 84 Lacaita.

(2) Villari, l. c. 78 (anche nel testo greco, 57 Tischendorf); la « vegetazione infernale » apparisce nelle sole verss. latine, sotto evidente influsso

sembra derivato dalla *Vis. Carpi*, ad onta dell'ostentata citazione lucanea; e dico sembra, perchè di lembi d'Inferno zoomorfo erano cosparse le visioni predantesche di ogni risma e di ogni paese (1).

Se le visioni di Paolo e di Carpo lasciarono, sicuramente la prima, probabilmente la seconda, un'impronta lieve e labile sul monumentale ordito della *Commedia*, la *Vita II* di S. Brandano, ospite gradita, vedemmo, delle biblioteche monastiche, e la popolarissima *Vis. Fursei* impressionarono il poeta in modo profondo. Alla prima risale l'ispirazione di *Inf.* XXVI, 90 sgg. e *Purg.* I-II, ossia del « mito » dell'ultima navigazione di Ulisse e della miracolosa traversata del mare che cinge l'isola del Purgatorio e del Paradiso deliziano. La seconda è fonte della magnifica scena della « purgatio per ignem » sulla settima cornice del Purgatorio dantesco. Dante, al pari di Furseo, la compie, fendendo la vampa stessa e non già attraversando il « ponte » tradizionale, di gregoriana memoria. Inoltre, la *Vis. Fursei* fu « mamma » di tutti i « contrasti » tra Angeli e demonî, che si svolgono attraverso i secoli nella letteratura latina e volgare d'Italia. Presso

---

classico. Il motivo dell' « impiccagione infernale » nell'iconografia orientale è un « cavallo di ritorno »; cfr. *Dante e l'iconografia d'oltretomba,* I, fig. 127 (S. Maria Magg. in Tuscania); 59 (Giud. russo del Seicento); ne ragionerò anche fasc. II della med. pubbl. Per le verss. neolatine della *Vis. Pauli*: Meyer, *Romania,* XXIV, 1895, 357-375; una vers. lat. del sec. VIII, Parig. Naz. lat. 7631, Male, *A. r. fin M. A.* 503-5; ivi, 512-3, notizie sulla fortuna di essa vis. nell'arte francese. Rifacimento pre-umanistico bizzarro Reg. lat. 524, 190 *r.*-191 *r.* (Poncelet, *Cat. Vat.* 353) fine sec. XIV; lo pubblico nell'appendice dell'*Oltretomba classico,* ecc. Cfr. ancora Brandes, *Ueber die Quellen der mittelenglischen Paulusvision,* Halle, 1883; per il Vat. Palat. 216, sec. IX-X, Reifferscheid, *Sitzungsber. K. K. Ak. Wien,* Phil. hist. Cl. LVI, 1867, 460-1; Fritzsche, *Die lat. Vis. des M. A. bis zur Mitte des XII J. Roman. Forsch.,* III, 1887, 345-6. Per i tre codd. fiorentini della vers. it. Villari, l. c., 77 *n.* 1.

(1) *Vis. Carpi*: Ps. Dionys. *ep.* 8, 6; cfr. *Vita di S. Maccario Rom.,* 9; Migne, *Lat.* LXXIII, 418 C; Del Lungo, cit., I, 461; *V. Tungd.* 53-5 Corazzini (la metamorfosi dei dannati in serpenti è una var. « riverniciata all'umanistica »).

Dante essi « contrasti » serbano la compostezza leguleia e curialesca della Visione irlandese, senza mai degenerare nelle comiche baruffe, festosamente narrate dalla gallica *Vis. Baronti*, ove i due attaccaticci diavoletti seguono l'anima sino in Paradiso e S. Pietro, esaurite tutte le ragioni, li deve minacciare con un formidabile colpo di chiavi alla testa (1).

L'Alighieri segue davvicino e con rispettoso ossequio la leggenda del Paradiso deliziano nel ritrarre la foresta del suo Paradiso terrestre, salvo qualche variante secondaria, di cui ragioneremo altrove. Già sappiamo che egli sunteggia largamente la *Vis. Karini et Leucii*. La *Vita Nuova* fa fede dell'amorosa dimestichezza che egli ebbe coi *Dialoghi* di S. Gregorio (2). E la leggenda patriziana? Certamente egli non la ignorava. La sua permanenza nel dolente regno dura ventiquattro ore, proprio quanto doveva durare quella dei pellegrini rinchiusi nel pozzo patriziano. Al pari di Oveni, il « cavaliere di Cristo », egli incontra, giunto nel Paradiso terrestre, una « venerabile precisione ». Sono però, o m'inganno, i soli due punti di contatto che si lascino ravvisare tra il poema e la popolarissima leggenda. Dante scarta risolutamente il concetto di Purgatorio sotterraneo e tiene i diavoli lontani dalle cornici del suo Sacro Monte.

Il poeta non si spinse mai sino a compulsare i mistici mussulmani, non ricercò leggende di consultazione difficile a' suoi tempi. Ma la tradizione corrente, volgata, tanto iconografica che letteraria, trovò adito nel « sacrato » poema. Nell'interpretare i « geroglifici » danteschi dobbiamo tenerla presente, tutta quanta. Per Dante e per i suoi contemporanei essa aveva una granitica unità, saldata da più di un millennio di lenta evoluzione. È colpa della nostra scuola e della nostra coltura odierna, se noi la ignoriamo del tutto o ne scorgiamo ogni tanto dei ruderi sparsi.

(1) Dante e la *Vis. Fursei*: cfr. *Dubl. Rev.*, CXIX, 1896, 343.

(2) *V. N.* 23 (ossia quella che io chiamo « prima visione fiorentina » di Dante) deriva legittimamente da S. Greg. *Dial.*, IV, 7 sgg.

I.

Gerione-Lonza, ed il Leviathan di Giobbe.

Tra i mostri e le personificazioni dell'Antinferno, Enea incontra una « forma tricorporis umbrae ». Servio spiega, secondo la testimonianza dei codd. più antichi (secc. IX-X), « Eryli et Gerionis », o, secondo il Reg. lat. 1674, sec. X, « Eryli licet Geryonis ». Può darsi che il grammatico abbia scritto proprio nel primo dei modi anzidetti, giacchè riteneva che Erilo od Erulo, il mostro ucciso da Evandro, avesse tre anime « propter tria corpora » (1). Non è però escluso che in origine Servio intendesse dire « Erythii Geryonis » e che il testo sia stato alterato nell'alto Medio Evo. Comunque, l'oscuro Erilo non potè sostenere la concorrenza della celeberrima vittima della undicesima fatica di Ercole; i chiosatori del basso Medio Evo non accennano più che a quest'ultima. Chi fosse Gerione e come fosse ucciso dal Tirintio, Dante e l'età sua lo sapevano da una chiosa serviana ad *Aen.* VII, 662. Essi sapevano quindi che Gerione fu re in Ispagna, che fu detto « trimembre » perchè signoreggiò tre isole, che in guerra si serviva dell'aiuto di un cane bicipite, simbolo dell'imperio terrestre e marittimo, che Ercole lo finì d'un sol colpo « pila aerea », ossia sbarcando da un legno ben armato (2). Giovanni Saresberiense sa dire ancora che del bottino spagnuolo di Ercole fecero parte i « cani di Gerione », razza formidabile di mastini, che l'eroe portò con sè nell'Asia, ov'essi servirono poi per la caccia al leone (3). Il racconto di Servio viene ripetuto ad un dipresso da Alberico, il cosiddetto « Mythographus III Vat. », noto a Benzo

(1) Serv. *Aen.* VIII, 564; II, 279, 20-1 Thilo; Pauly-Wissowa, *Realenc.* VI (Stuttgart, 1909) 561.

(2) Serv. II, 178, 8 sgg. Thilo.

(3) Ioann. Saresb., *Polycr.*, I, 4; I, 23, 7 sgg. Webb.

d'Alessandria ed ampiamente sfruttato dal Petrarca nell'*Africa*. Isidoro conosce un'altra versione del mito: Gerione è per lui un mostro fittizio, che i mitografi inventarono, quale « geroglifico » dell'affetto indissolubile di tre fratelli così concordi, che in essi sembrava albergare un'anima sola (1).

Gerione adunque era immaginato nei bassi tempi dell'Impero e nei secoli di mezzo sempre quale sovrano ricco, bonaccione e mostruoso, com'esso appariva altresì sul teatro romano. Nessuno pensava a ravvisare in lui una « sozza immagine di froda », nemmeno gli scrittori cristiani, poco teneri in genere degli eroi e dei mostri della mitologia. San Girolamo rammenta esso Gerione in un piccolo catalogo di esseri mostruosi, che paragona in blocco all'eretico Vigilanzio: tale elenco si apre coi biblici Leviathan e Behemoth e si chiude proprio con l'oggetto del nostro studio. Sant'Agostino contrappone la coesione meccanica e materiale dei tre corpi di Gerione alla coesistenza unita, fuori dello spazio, delle tre persone della S. Trinità; ma nè egli, nè l'autore della Volgata intendono demonizzare il mostro od attribuirgli qualche demerito personale. Fulgenzio non ne ragiona affatto, chiosando allegoricamente *Aen.* VI; i codd. dugenteschi di Vergilio a me noti compendiano in merito le notizie serviane (2). Non così nel Trecento. L'anonimo commentatore del Vat. lat. 1571, ricco di immaginose allegorie, e Zono de Magnalis, un po' più borghesemente assennato, dicono ad una voce, che il triforme Gerione simboleggia « agregationem pecatorum (*sic*) « ocultationem (*sic*) et perseverantiam », come scrive l'anonimo (3). Il Boccaccio va ancora più in là. Costui inventa tutto un « mito » nel quale il perfido Gerione fa la parte del classico

(1) Albric. *De imag. deor.*, 23, 328 Muncker. Isid. *Etym.* XI, 3, 28, ripetuto da Rabano Mauro nel *De Univ.* VII, 2; Migne, *Lat.* CXI, 197. Sulla fede di quest'ultima fonte il brano è citato dal Boccaccio, *G. D.* XIII, 1, 96 *r.* ed. Ven. 1511.

(2) S. Hier. *adv. Vigilant.* I, 1; Migne, *Lat.* XXIII, 354 E-355 A; S. Aug. *De Trin.*, VIII, 2; Migne, *Lat.* XLII, 948.

(3) Vat. lat. 1571, 88 *r.*; Vat. lat. 5990, 96 *v.*, destra-97 *r.*, sinistra.

Procuste (1). Il « mito » boccaccesco è sospetto: esso poggia francamente sulla testimonianza di Dante e non può quindi darci il filo conduttore nel labirinto delle fonti dantesche; assai meno riducibili a Dante sono le testimonianze dei nostri due « ludimagistri ». Potrei giurare che Zono non conobbe Dante neppur di nome, come non lo conobbe l'anonimo, e neppur uno solo dei molti commentatori vergiliani del Trecento a me famigliari. Costoro hanno delle chiose affini a quelle dei commentatori danteschi, ma ciò dipende dal fatto che questi ultimi andarono a pescarle nella corrente volgata scolastica vergiliana e non viceversa.

È ovvio che la mente irrequieta dei grammatici del moribondo Medio Evo cercasse affannosamente la chiave di tutte le questioni vergiliane lasciate insolute dagli antichi. Perchè mai il poeta mandò re Gerione a « stabulare » all'ombra dell'opaco olmo? Essi non potevano sospettare che ciò accadde unicamente in omaggio ad una popolaresca « calata di Ercole agli Inferi », fonte di Vergilio. Dovevano supporre per forza che Gerione fosse autore o simbolo di qualcosa di riprovevole. Così nacque l'« occultatio peccatorum, aggregatio et perseverantia », così Gerione immagine di frode.

V'è di più. Dante toglie al mostro vergiliano il suo attributo immancabile, solenne, consacrato dalla tradizione iconografica, le tre teste od i tre corpi; gli affibbia invece, ed arbitrariamente, un fusto serpentino. Come mai?

L'ardimento era grande, e l'Alighieri lo sente. Così almeno intenderei il bizzarro giuramento di *Inf.* XVI, 127-9.

Il poeta aveva già accolto nel proprio Inferno un Cerbero demonizzato, che assai probabilmente immaginava quale mostro con tre teste umane, così come lo raffigurerà l'alluminatore to-

(1) *G. D.* I, 21; 13 *r.-v.* ed. cit. « Gerion miti vultu blandisque verbis et « omni comitate consueverit hospites suscipere et demum sub hac benignitate « sospites occidere ». Il Grandgent cita codesto brano *Div. Com. annot.* I, 136-7, senza però notare che si tratta di mero ricamo sulle parole di Dante.

scano dell'Est. R. 4. 8 (VIII. C. 6) ed il tardissimo (sec. XVI) disegnatore delle « istorie » del Gambalung. D. II. 41 (1). Inoltre, egli doveva avere qualche « premeditazione » in merito al tricipite Lucifero, simbolo della « Trinità del male », che ravvisiamo in Italia in monumenti romanici (S. Pietro in Tuscania) o bizantino-gotici (musaico del Battistero di Firenze) e che non manca nella miniatura francese di maniera gotica: Dante ideò il suo servendosi un po' di quello del « bel San Giovanni », un po', forse, di quello di San Gallo di Firenze, di cui ragiona il Boccaccio, un po' di qualche altra immagine romanica o gotica « tipo » quella di Tuscania (2). Ora, siccome le tre teste simboboliche di Lucifero gli premevano assai più di quelle di Gerione, mi pare che il poeta abbia sacrificate codeste in omaggio al « fren dell'arte ».

Ed il fusto serpentino, donde mai sbalza fuori?

Dante descrive Gerione con una minuzia insolita. In tutta la *Commedia* non riesciamo ad intravvedere se Vergilio apparisse nella selva con o senza barba, con o senza « superpelicium » magistrale. Dante svela il solo vestito simbolico, non le fattezze di Beatrice beata. Gerione invece è pennelleggiato dalla testa alla punta della coda, come madonna Natura presso Alano da

(1) Saggio delle « istorie » di questo interessante cod. di origine veneta presso Locella, *Francesca da Rimini*, Esslingen, 1913, 104. Esaminai esso cod. alla bibl. Com. di Rimini ed avverto, che contrariamente alle affermazioni del Tambellini, *Propugn.* N. S. IV, 1891, 159-98, i disegni colorati sono assai più tardi dell'unica miniatura a colori opachi superstite sul frontespizio. Furono eseguiti nel Cinquecento e serbano tracce dell'imitazione delle incis. venete (Verg. in toga, con fattezze simili a quelle del Battista; Dante con corona d'alloro). Cfr. ancora per il cod. Castellini, *Iac. del Cassero ed il cod. dant. della bibl. di Rimini*, *Bibliofilia*, VIII, 1907, 25 sgg. — Per le effigie di Ercole Gaditano sulle monete Stevenson-Smith-Madden, *Dict. of rom. coins*, Lond., 1889, 453-4; Cohen-Feuardent, *Descr. hist. des monn., ecc.*, VI, Par., 1886, 28 (Imp. Postumo).

(2) *Dante e l'iconogr. d'oltretomba*, I, fig. 124, 117, 129. « Trinità del male » in Francia: Didron, *Icon. chr.*; *hist. de Dieu*, Par., 1843, 520-1 e figg. 134-5. Per S. Pietro in Tuscania ancora Gottardi, *Giorn. Dant.*, XXIII, 1915, 208-19. Lucifero di S. Gallo: Bocc., *Dec.*, VIII, 9.

Lilla o l'Armida del Tasso; privilegio codesto, ampiamente condiviso dalla « serena » di *Purg.* XIX, che Dante ricopia scrupolosamente da un ultra-veristico campione di scoltura romanica (S. Ambrogio di Milano, Duomo di Modena, S. Zeno di Verona, ecc.) (1).

Qual' è l'origine della figura che Dante attribuisce a Gerione?

Rammentiamo ai lettori un'immagine ben nota all'iconografia bizantina, romanica e gotica. Essa nasce, se non erro, a Bisanzio, tra le « istorie » del libro di Giobbe e sotto il diretto influsso del testo di quest'ultimo. Conviene tenere presente che nel cap. 40 di esso testo si ragiona di due mostri, Behemoth e Leviathan, che la moderna critica occidentale identifica coll'ippopotamo ed il coccodrillo (2). I Settanta traducono « Behemoth » con « le bestie » (è effettivamente un plurale), « Leviathan » con « il drago »; la Volgata lascia tali e quali i due nomi ebraici (3).

---

(1) Per codesta sirena, oltre Kraus, *Dante,* Berl., 1897, 542 e not. 3-4 e Kraus, *Gesch. der chr. Kunst,* II¹, Freib. im Breisg., 1897, 403; cfr. anche v. d. Gabelentz, *Die Kirchl. Kunst im ital. Mittelalt., ihre Beziehungen zur Kultur und Glaubenslehre* (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 55) Strassb., 1907, 256-7. Buona raccolta di testi presso Battelli, *B. Latini, i libri naturali del « Tesoro »,* Fir., 1917, 70-2. Esempi grafici in Venturi, *St. arte ital.,* III (Mil., 1904) fig. 101 (sir. con due rose simboliche, geroglifico di lussuria); 103, 117 (sir. nettam. demonizzate), 142. Ma soprattutto v. le meravigliose sirene de' capitelli di S. Pere de Galligans (Catalogna) Puyg-Codafalch, Falguera y Sivilla, Goday y Casals, *Arquitectura romanica a Catalunya,* III, Barc., 1918, p. 251, fig. 300. L'alluminatore toscano di Dante, Marc. Ital. 6902 (IX, 276) 40 *v.* umanizza interamente essa sirena. Cfr. ancora il cap. XIII dell'antico « Fisiologo », A. Karnejev, *Materialy i zamjetki po literaturnoj istorii Fisiologa* (russo). Ed. Soc. Imp. degli amatori dell'antica lett., XCII, Pietr., 1890, 242-8.

(2) Knabenbauer, *Cursus s. Script. Iob,* Par., 1886, 448-54; Vigouroux, *Dict. de la Bible,* I (Par., 1895) 1551-5; IV (Par., 1904) 214. Per gli antichi eruditi d'Occidente si trattava di elefante e di cetaceo: S. Thom., *Iob,* XL, lect. 2; *Opp.* XIV, Parmae, 1863, 137, 140.

(3) Già Niccolò da Lira (*Bibl. cum glosis,* Ven., 1588, III, 77 *v.* F) sapeva che il plurale « Behemoth » può avere valore di singolare, significando « animal immensae magnitudinis ».

In codesta guisa, il testo, che gli alluminatori bizantini tenevano sottocchio, suonava ad un dipresso così:

« E nuovamente rispose il Signore, dicendo a Giobbe dalla « nuvola: ..... ecco il principio della creazione ..... egli fu creato « per venir schernito dagli Angeli; sali un erto monte per far « gioire gli animali nel Tartaro ..... se dilaga l'inondazione, non « la sentirà: spera che il Giordano entri nella sua bocca ..... « potrai tu pescare il drago con la lenza o metterai alle sue « nari un morso? Oppure gli conficcherai un anello nel naso e « bucherai con un ago le sue labbra? » (*Job*, 40, 1, 14-5, 18, 20-1).

I pittori bizantini chiosano, come di consueto, alla lettera, il testo che stanno istoriando. Essi confondono il mostro terrestre con quello acquatico; raffigurano entrambi nella foggia di un unico « drago », con testa umana, però, in omaggio agli accenni biblici in merito al « naso » ed alle « labbra » di esso. I disegnatori greci della decadenza attribuiscono poi al mostro, a piacere, una o tre teste umane — talvolta tre faccie su una testa sola, com'era il caso del Lucifero di Tuscania e di quello dantesco. Lo dipingono schernito dagli Angeli, tirato con una corda, la cui estremità è assicurata all'anello confitto nel naso di Leviathan, in atto d'inghiottire il Giordano o di giacere comodamente disteso su lancie ed alabarde, in omaggio ad un versetto bizzarro del testo biblico. Lo ritraggono pure in compagnia degli « animali », che si riducono per i pittori alle « tre « fiere » di Geremia, legittime progenitrici di quelle di Dante (1).

Fin qui la « littera » onestamente chiosata. È un bello e strano motivo pittorico, come tanti altri. Ma nel Medio Evo greco e latino arte decorativa ed arte simbolica si tendevano la mano. Ogni motivo poteva passare a capriccio da una categoria al-

(1) S. Greg., *Mor. in Iob*; Migne, *Lat.* LXXVI, 680, 682; Nic. de Lyra cit., 78 *v.* F. Cfr. *Dante e l'icon. d'oltr.*, I, fig. 49 (sirena-serpente); 58 a-c (serp. a testa umana). Impressionante il serpente con tre faccie umane, somigliantissimo al Lucifero dantesco ed al Satana di S. Pietro in Tuscania, Vat. Gr. 751, 152 *v.*

l'altra. Orbene, l'unanime verdetto dei chiosatori medievali della Bibbia, occidentali ed orientali, scopre nei mostri di Giobbe un simbolo unico: quello del Gran Verme infernale. S. Gregorio Magno dice, recisamente, che entrambi raffigurano il diavolo, che chi pesca alla lenza il Leviathan è Cristo, che la corda di essa lenza è la « genealogia umana del Redentore »; alla sua estremità « hamus est Christus », ossia l'« umanità del Figliuol « di Dio ». Il Verbo attrae il Diavolo con l'esca della Sua carne e gli conficca nelle fauci l'amo della Sua divinità. Fin qui S. Gregorio, la cui chiosa venne accolta nella « glosa ordinaria » di Walafrido Strabo e ne condivise la grandiosa popolarità. Niccolò da Lira aggiunge del suo, che « per sudes ... eius nares « perforantes possunt intelligi Apostoli et alii Sancti ».

Così chiosavano il cap. 40 di Giobbe in Occidente; poco diversamente nell'impero bizantino. Colà, dopo una breve e facile evoluzione, il verme a testa umana viene assunto a simbolo unico di Satana e dell'Ade personificato; in omaggio ad un costante vezzo artistico bizantino, la personificazione di esso Ade accompagna la figura di Satana, come la personificazione del Deserto la figura di Mosè nella « traversata del Mar Rosso ». Secondo le circostanze, l'Ade è raffigurato quale scimmione sbarbato, quale diavolo nero a foggia umana o quale verme: Satana, o quale « Angelo stigio », o quale vegliardo barbuto o sempre quale Verme. Adunque, dallo sposalizio di Satana (tipo miniatura di S. Giov. Climaco, sec. XI, Vat. Gr. 394 o mus. di Torcello) col Verme nasce un mostro o « cetaceo » dalla testa di uomo bianco di pelo e di barba, dal fusto serpentino grigio o color tabacco, « divoratore di anime ». Codesto Verme umanizzato migra ben presto in Occidente; può darsi che vi nasca spontaneamente. Esso non va confuso col serpente edenico. In tutta l'arte bizantina, romanica e ne' primordî di quella gotica esso serpente tentatore di Eva ha la testa... modestamente belluina; ne acquista una umana nella relativamente matura maniera gotica francese e la conserva ostinatamente sino a Michelangelo (volta della Sistina). Dante difficilmente avrà potuto conoscere

codesto modo di raffigurare il serpente edenico: quello del Battistero di Firenze ha la testa... serpentina. Dobbiamo scartare subito anche le « mantecore » e le « cavallette » apocalittiche. Il Flamini ragiona diligentemente dell'aristotelica « mantecora » quale progenitrice del dantesco Gerione, ma, sembrami, a torto, giacchè mantecora e cavalletta apocalittica sono essenzialmente dei quadrupedi che non hanno la menoma affinità col serpente. La cavalletta di S. Giovanni lasciò in eredità al Gerione dantesco la sola appendice caudale di natura gamberina; ma esso Gerione la poteva ottenere quale legato testamentario dei diavoli di Tungdalo.

L'unica bestia simile al Gerione di Dante, che ricordi il « Fisiologo », è l'echidna. Costei ha il corpo superiore di uomo, maschio o femmina; l'altro fusto di coccodrillo; è identica ai « draghi » dei miniatori di Giobbe. Però il capitolo in merito all'echidna è rarissimo nei testi occidentali del « Fisiologo », e manca presso tutti i bestiaristi latini a me noti (1).

Orbene, Dante non aveva d'uopo l'essere grande « chierco » per rinvenire nell'arte che lo circondava diecine di modelli del suo Gerione. Sono « vermi » od « arpie » dalla testa umana o canina, o scimmiesca, o diabolica; taluni inoffensivi e decorativi,

(1) Immagine classica, ostinatamente viva sino al Settecento, in tutto l'Oriente, è « Satana seduto sull'Ade ». In questo caso Satana è il vegliardo canuto e l'Ade il Verme (*Dante e l'ic. d'oltr.*, I, fig. 11 (Climaco), 127-9 (Tuscania, Soleto, Firenze). Satana ed Ade giustapposti nella Vis. di S. Francesca Romana (cfr. l'affr. di Tor de' Specchi, ivi fig. 138). Satana-Ade quale serpe dalla testa d'uomo canuto: ivi, fig. 50-52; cfr. anche le raffig. russe fig. 59-60). Mantecora: Flamini, *Sign. e fine della D. C.*, Livorno, 1916, II, 99-100; sulla fede di lui anche Grandgent, *Dante*, New York, 1916, 356-7; *Power of Dante*, Boston, 1918, 133-4. Mantecora presso B. Latini: Battelli cit. 181-2 (si legga ivi il testo corretto del volg. di B. Giamboni); ivi raffigur. 182 fig. una mantecora scolpita dell'abbaz. di S. Antimo. Cfr. quella di S. Niccolò di Bari in Venturi cit. III, fig. 140. Echidna: Karnejev, cit. 217-22; Pitra, *Spic. Solesm.* III, 247. Che il serpe edenico avesse « virgineum vultum », dice anche Beda; ma gli alluminatori francesi se ne accorsero, auspice la *Hist. Schol.* cfr. Perdrizet, *Étude sur le Spec. Hum. Salv.*, Par., 1908, 75-6 e bibl. cit.

taluni ideati con premeditazione simbolica, nel qual caso essi invariabilmente rappresentano il diavolo od il peccato in genere, od in ispecie la lussuria. Conosco, tra centinaia, un solo caso di serpente dalla testa umana, che raffigura Cristo vincitore del demonio.

Cotale « giardino zoologico » è sparso un po' ovunque, nei secoli di dominio dell'arte bizantina, romanica e gotica. Arpie dalla testa umana si trovano sul pavimento istoriato del Duomo di Otranto; nelle scolture della facciata di S. Pietro in Tuscania; nell'ornamentazione esterna della cripta di S. Zeno in Verona, certamente famigliare a Dante.

Le arpie di S. Zeno vengono ricopiate, pochi anni dopo la morte del poeta, sul mausoleo di Can Grande, ove rinveniamo una caratteristica arpia con testa diabolica e due draghi attorcigliati, pure con teste di demoni. In un libro corale miniato della Comunale di Verona (cod. 740), de' primi del Trecento, vediamo, p. es., un'iniziale H con serpente rosso dalla testa canina e dalle zampe giallastre, un'iniz. P con serpente alato, sempre dalla testa di cane; poi ancora un serpente verde con rotelle bianche, testa di cane e zampe rosse, un altro magnifico serpente con testa diabolica verde, corpo viola, zampe rosse ed ali gialle (1). Alquanto posteriori a codesto ms. sono due Bibbie miniate vaticane, una francese (Vat. Lat. 17), una italiana con lo stemma degli Orsini (Vat. Lat. 3550, metà circa sec. XIV). Entrambe offrono una ricca mostra di serpenti a testa umana, di arpie con zampe di leone o di passerotto, di cavallette apocalittiche, di centauri arcieri — altro simbolo tradizionale del demonio, comune all'arte bizantina e a quella romanica. Non si scandalizzi il lettore, se, scaltrito da lunga esperienza, metto

(1) Speravo poter dare un ragguaglio di tutte le memorie artistiche di carattere « escatologico » o « dantesco » esistenti in Verona nella miscell. giubilare veronese in onore di Dante. Otranto: Garufi, *Il pavim. a mus. della catt. di Otranto, Studi Med.* II⁴, 1907, 513-4; codesta arpia è del sec. XII e fa parte di un Giudizio Universale « stilizzato ».

in un sol fascio arpie, serpenti, arte romanica, arte gotica. So che, specie nelle miniature, ma talvolta anche nelle scolture, l'arpia ha la tendenza ad allungarsi in serpente, e quest'ultimo non disdegna di restringersi in arpia. L'unica divergenza che sinora potei ravvisare tra le due maniere artistiche ed i due generi zoologici si è quella che nell'arte gotica serpenti ed arpie si trovano in ugual profusione, mentre, se non erro, nella romanica predomina alquanto l'arpia. Inoltre l'arpia predetta simboleggia quasi sempre la lussuria; il serpente a testa umana, la diavoleria in genere (1).

Se Dante ospita le sue Arpie nel bosco dei suicidi, è che non seppe trovare altra vegetazione infernale ove annidarle; ma quivi esse stanno a disagio anzichenò, nonostante l'autorità di Vergilio, invocata per legittimare la loro presenza. Qui, come spesso altrove, l'esempio di Dante fu sterile. M. Palmieri nella *Città di Vita* restituisce le Arpie, insieme con le Sirene, al loro ufficio tradizionale, che esse esercitano con dignità nel Vat. Lat. 17 od in una bizzarra scoltura del Duomo di Modena (fianco di piazza Maggiore) ove rinveniamo un gruppetto caratteristico di due arpie, maschio e femmina, cavalcate da cinocefali.

Notiamo di sfuggita, che il modello iconografico del dantesco Gerione può con uguale facilità venire ricondotto all'arte romanica ed a quella gotica. Il Braid. AD. XIII. 48, compendio rimato

---

(1) Figg. 93-111 della mia pubbl. cit. Caratteristiche le arpie sul punto di diventare serpenti, come le vediamo sui capitelli di Lleyda (Catalogna): Puig-Codafalch, ecc., cit. p. 196-7, fig. 217, 219. Una « cavalletta » in atto di allungarsi in serpente in un evangeliario miniato cassinese, s. XI, cod. 31 della Capitolare di Traù, H. Folnesics, *Die illum. Handschr. in Dalmatien* (*Beschr. Verzeichniss d. ill. Handschr. in Oesterr.*, VI), Leipz., 1917, p. 81 e fig. 86. Serpente a testa umana, interessantissimo, nell'Evangeliario della Contessa Matilde di Toscana (*Gospels of M. Count. of Tusc.*, Oxf., 1917, Roxburghe Club, tav. V; ivi, tav. VIII due mostri quadrupedi a teste umane, di maschio e femmina, il secondo con testa canina in coda, altri mostri del genere tav. VI e IX. Noto di sfuggita, che contro l'abuso di tali raffigurazioni mostruose nell'arte rom. protesta S. Bernardo, Migne, *Lat.* CLXXXII, 916 e Male, *A. r. XIII s.*, 67.

della S. Scrittura, compilato in volgare lombardo da Pietro Bescapè, allestito ed alluminato in Lombardia un anno prima della nascita di Dante, porta già evidenti stimmate di influsso franco-gotico, che crea una fioritura novella attorno al primitivo ceppo romanico. L'istesso va detto di due codici veronesi, Com. 742, 744, due libri corali allestiti prima dell'istituzione, nella diocesi di Verona, delle feste di S. Tommaso d'Aquino e del « Corpus Domini » (1). L'istesso ancora va detto delle parole di Dante riguardo alla tenzone tra Oderisi da Gubbio e Franco bolognese, entrambi operosi in Bologna. Mi pare ovvio supporre dal fatto, che il primo de' due viene paragonato a Cimabue, il secondo a Giotto, un cotal fondo ideale, programmatico della tenzone. Assai probabilmente Oderisi pennelleggiava nella prima maniera bolognese, « filettata » e fondamentalmente romanica, Franco nella seconda, « piena », essenzialmente franco-gotica (2).

I codici alluminati della stessa *Commedia* di Dante, così come li volle, con grande verosimiglianza, il poeta stesso od i suoi più fidi, furono dapprima miniati secondo la maniera gotica « lombarda » o « toscana ». Solo l'intensa produzione « industriale » dei medesimi nelle botteghe fiorentine riuscì ad imprimere ad essi uno stile nuovo, ondeggiante tra il giottesco, il gotico, quello toscano del Rinascimento.

Scegliamo tre esempî di cotale produzione, varia e capricciosamente sregolata. Difatti, merita la pena di vedere, come la

(1) Nella « Città di Vita » di M. Palmieri (p. es. Fir. Naz. II, II, 41) rinveniamo, com'era giusto, le arpie accoppiate con sirene (CIIII *r.-v.*); queste ultime hanno, d'accordo con l'arte gotica, « lalie... levate... et piedi di gallina ». Cfr. CXXI *v.*, CXXIIII *r.-v.* Per la maniera franco-gotica nell'arte it. del minio Toesca, *La pitt. e la min. nella Lombardia*, Mil., 1912, 151-3 e bibl. ind.

(2) Per il trapasso dalla maniera « filettata » a quella « piena e magnifica » nella min. bolognese anche Venturi, cit. III, 460-74. Per gli alluminatori « gotici » di Dante v. gli esempi che darò nel fasc. II di *Dante e l'iconografia d'oltr.* Basti citare il «mancante » estense F. 6. 9 (VIII. F. 20) di schietta maniera franco-gotica, ma di mano e di pennello italiani; Ambros. C. 198. Inf. che risale, se non m'inganno, ad un « canone iconografico » creato tra Verona o Ravenna, o dal poeta stesso, o dalla cerchia dei suoi intimi.

descrizione dantesca da noi studiata si sia ripercossa nell'immaginazione di quei legittimi rappresentanti della massa « idiota » dei lettori di Dante, quali furono i suoi alluminatori. Prendiamo a titolo di saggio il Marc. Ital. 6902 (IX, 276), iniziato da un tardo, ma assai arcaico giottista e compiuto da un modesto inestierante nella seconda metà del Quattrocento, sempre in Toscana; l'Est. già lodato, capolavoro di arte « popolaresca » fiorentina; il Vat. Lat. 4776, il più « umanistico » dei tre, fatica rilevantissima di tre artisti fiorentini, uno dei quali lavorava con colori opachi, l'altro con colori leggieri, il terzo cercò senza frutto di tornare a quelli opachi, tutt'e tre nel corso del Quattrocento. Colui che c'interessa ora è il secondo, un fiorentino pieno di vivace ingegno, ricercatore di moto e di effetti drammatici (1).

Il mostro dantesco ha « faccia d'uom giusto ». È un motivo comunissimo, che arieggia quello dei « monacelli ipocriti », con testa e torso di frati chiercuti, l'« altro fusto » satiresco, con o senza « rotelle ». Il giottista del Marc. pennelleggia codesta testa di Gerione quale capo biondo-spiga di giovinetto, acconciato, si direbbe oggi, alla Raffaello, senza berretto; l'istesso vien fatto dall'alluminatore dell'Estense. Quello del Vat. regala a Gerione un berrettino alla moda, come ne hanno di frequente le arpie gotiche. Nella seconda metà del sec. XV comincia a farsi strada il vezzo di raffigurare la testa di Gerione con ampia chioma e barba da filosofo (Ang. 1102, Urb. 365, Botticelli). Si torna così inconsciamente al vecchio modo di ritrarre il Leviathan umanizzato (2).

Il « fusto » di Gerione è di « serpente » con branche « pilose « infin l'ascelle ». Altro motivo comunissimo. I « vermi » di tal fatta erano dipinti per lo più in rosso e verde, colori del « fuoco » e del « gelo », pene fondamentali dell'Inferno. Essi co-

(1) Le « istorie » del Vat. saranno pubblicate integralmente nel fasc. II della pubbl. cit., con raffronti di altri codd. toscani della *D. C.*

(2) Le riproduzioni verranno pubbl. ne' fasc. II, III, IV, dell'*Op. cit.*

lori, per effetto della legge medievale dei contrarî, simboleggiavano altresì la Speranza e la Carità. Tutti i « vermi » da me visti in opere d'arte medievale, hanno delle zampe di leone o di drago. Oltre la volgata iconografica, Dante aveva certamente famigliare il testo *Apoc. Ioh.* 13, 2 (seconda bestia dal corpo di leopardo, zampe di orso). Il primo miniatore del Marc. si scorda perfettamente delle zampe di Gerione; il collega quattrocentista pone riparo a tale dimenticanza. Nell'Est. il mostro ha delle zampe gialle con lunghissimi artigli, nel Vat. le ha leonine, « pilose » (1). Va notato che le zampe costituiscono un attributo consuetudinario non solo del Leviathan, ma del suo cugino, il cetaceo di Giona. Sul pulpito di S. Giovanni del Toro in Ravello, esso cetaceo, nettamente demonizzato, ha delle zampe rispettabili quanto quelle de' confratelli nelle miniature bizantine.

Dante non si sogna di rappresentarci un Gerione alato. Presso i suoi illustratori le ali diventano invece l'attributo pressochè più caratteristico dell'infernale « navigatore dell'aria ». Nel Marc. esse mancano ancora; nel Vat. sono già sviluppatissime, tipo « pipistrello ». Sono insomma ali da diavolo occidentale; quello bizantino conserva le ali angeliche. I codici danteschi conoscono entrambe le foggie.

Ed eccoci alle « rotelle » di Gerione. L'origine di questo particolare risale almeno all'età degli iconoclasti. Nell'arte bizantina dei sec. X-XII ne sono già regolarmente provvisti tutti i « vermi », simbolici o decorativi, terrestri ed acquatici, serpi edenici, cetacei di Giona, mostri demonizzati di Giobbe, draghi infernali. Sono talvolta dei modesti puntini bianchi su superficie colorata, tal'altra cerchietti bianchi o chiari su sfondo scuro. Nell'arte gotica, in omaggio all'« angolosità » della medesima, esse

(1) Unica eccezione è quella dell'Urb., il cui primo alluminatore ferrarese tende a trasformare il mostro in semi-centauro con zampe quasi cavalline. Il quattrocentista bolognese del ms. Angel. 1102 immagina un Gerione con zampe formidabili, simili a quelle dell'Est., con la testa barbuta, con zucchetto quasi « magistrale ».

tendono a diventare « scaglie » rettilinee; così nella maggior parte dei codd. danteschi che comunque raffigurano draghi o serpenti. Manco a dirlo, esse rotelle sono d'obbligo anche per le arpie romaniche e gotiche.

Solo verso la fine del Cinquecento tali rotelle acquistano, in Oriente, un vero significato simbolico. Quando, nelle Iconi del Giudizio, il tradizionale fiume di fuoco cede man mano il posto ad una gigantesca figura del Gran Verme, che si snoda a mezzo il quadro, le rotelle di esso Verme portano i nomi ed i simboli dei varî peccati che si esaminano e si purganò nelle « mansioni » (letteralmente « telonia », barriere daziarie) dell'aerea peregrinazione dell'anima, peregrinazione che corrisponde ad un dipresso alla traversata del fuoco presso Furseo, alla cancellazione dei sette P presso Dante e che viene descritta con smagliante lusso di particolari nell'*Anima Peregrina* » di fra Tommaso Sardi (1).

Però, in Occidente si sapeva anche molto prima, che le « rotelle » simboleggiassero la « varietas peccatorum ». Dante ne è pienamente conscio. Egli sa, che la pelle macchiata o « gaietta » significa varietà, incostanza, frode: ne erano piene le carte. Per S. Girolamo la « varia pelle » del pardo era « geroglifico » del multilingue impero di Alessandro M.: per Alano da Lilla essa indicava le « mille nocendi artes » del demonio, per Niccolò da Lira significava il dolo e la malizia; per l'abate Gioacchino l'eresia, miscela di verità e di menzogna: e non insisto oltre (2).

---

(1) Fig. 59 del fasc. I dell'*Op. cit.* Pokrovskij, *Strascnyj Sud v pamjatnikach viz. i russkago iskusstva, Rend. del VI Congr. Arch. di Odessa,* Odessa, 1887, 285-381, spec. 369. Per la pelle « macchiata » del mostro cfr. quella dello « stellio », che « in nocte micat, sordens in luce diei »: *Div. Comm. con com. secondo la scolastica* del P. Gioacchino Berthier, O. P., I (*Inf.*), Friburgo (Svizzera) s. a. 299; altre notizie in merito a Gerione, ivi, 298-301. Rammento di volo, che fonte della cancellazione dei sette P. è *IV Reg.* 5, 10, chiosato da S. Bernardo, *In temp. resurrect. serm.* 3, Migne, *Lat.* CLXXXIII, 288 D sgg.

(2) Rab. Maur. *Alleg. in s. Script.*, Migne, *Lat.* CXII, 1022 C; Garner, *Greg.*, III, 20, Migne, *Lat.* CXCIII, 114 D « pardi nomine peccatorum maculis varius designatur ». S. Hier., *Comm. in Ierem.*, I, 5: Migne, *Lat.* XXIV,

Gli alluminatori danteschi stilizzavano Gerione ora a mo' dei draghi « alla franciosa », con scaglie a sega sulla pancia, ora alla sobria usanza italiana, con modeste rughe rettilinee sul ventre ed una schiena dipinta ad occhi di pavone. Il Marc. dà al mostro una pancia a scaglie rosse, una schiena bianca e gialla con rotelle bleu; l'Est. dà al « fusto » della bestia colori assai più modesti, scaglie verdi, zampe gialle; il Vat. smorza ancora i toni, cerca il verismo, le mezze tinte morbide, che il cauto fiorentino predilige anche altrove (1).

Siamo alla coda di Gerione. Già intravedemmo che le cavallette apocalittiche ne lasciarono in eredità un campione ai diavoli di Tungdalo, armati, com'è noto, di « denti bianchissimi... e lle « code come scarpioni » (2).

La coda di Gerione ha però una preistoria iconografica assai curiosa. Cominciamo dal lodato musaico di Ravello, che offre un cetaceo di Giona con magnifica coda trisulca. Apriamo poi il Vat. Gr. 1155, Evangeliario bizantino della decadenza, decorato con iniziali zoomorfe belle ed indubbiamente foggiate su modelli assai antichi. Vi troviamo l'uccello azzurro della leggenda, lupi demonizzati, serpenti. Questi hanno la coda biforcata con una piccola testa ad ognuna delle due estremità della medesima, oltre, s'intende, quella che hanno « come devono ». Variante dell'immagine della « Trinità del Male »? Capriccio decorativo? Non lo saprei. In Occidente ritroviamo cotali serpenti con una seconda testa in coda, però una sola e non più due (Vat. Lat. 39 ecc.). Codesta seconda testa nasce in Occidente non solamente per ragioni artistiche, ma in omaggio all'uso che il diavolo « irlandese » aveva di rivomitare le anime da lui inghiottite (Vis.

---

742 A: E; Alani de Ins., *Eluc. in Cant. cant.*, Migne, *Lat.* CCX, 80; Nic. de Lyra, *Bibl. cit.*, 118 *v.*, G-H (*Ierem.*, 5, 6); *Exp. magni prophetae ab. Ioachim sup. Apoc.*, Ven., 1527, 163 *r.*

(1) Va notato il graduale allontanarsi dall'ossequio alla lettera del testo dantesco.

(2) Berthier, cit. 301; *Vis. Tungd.*, 69 Corazzini.

Tungdali, S. Francesca Romana, in pieno Cinquecento A. F. Doni). I diavoli umanizzati sfoggiano pur essi cotale seconda testa, una specie di mascherone che nell'arte gotica franco-italiana viene collocata sul basso ventre degli angeli neri (scolture gotiche francesi, affresco escatologico di S. Petronio in Bologna, ecc.), nell'arte nordica popolareggiante (Germania, Russia) trasmigra invece sulle natiche (sp. min. russe sec. XVI-XVIII). Anche le arpie gotiche hanno in coda una seconda testa, specie canina.

Dante ha resistito alla tentazione di dare una seconda testa « caudale » a Gerione, forse per la medesima ragione, per cui non volle regalargli tre teste da piantare sulle spalle. Conviene rammentare che troviamo parecchie immagini gotiche di serpenti con la coda biforcata, le cui estremità si perdono in rabeschi o ghirigori decorativi. La vera « coda di scarpione » è invece abbastanza rara nei monumenti iconografici.

Il miniatore del Vat. trascura affatto le pur precise indicazioni del testo dantesco, fermandosi alla « coda aguzza »; l'appendice gamberina apparisce invece in tutto lo splendore nel bolognese Angel. 1102, od, in forma più « bizantina », nell'Urb. lat. 365 (1).

Vi sono, nelle « istorie » de' codici danteschi, dei Gerioni che nuotano e dei Gerioni che volano. Esempio classico dei primi, il Marc. e l'Urb.; dei secondi il Vat. ed i disegni del Botticelli. Il Gerione nuotatore nacque dalla vivace fantasia del Boccaccio (*G. D.* I, 21). Costui pretende che il mostro dantesco nuoti nel

---

(1) Per il Vat. Gr. 1155, figg. 45-7 della pubbl. cit.; per il Vat. Lat. 39, ivi, fig. 76-7. La « mantecora » barese, di cui ragionammo, ha in coda una seconda testa umana. Le « amfimenie » sono note anche alla trad. letteraria; ne ragionano B. Latini e Dante: Battelli, cit. p. 81 [cfr. *Arch. Romanic.*, IV, 1920, 113-4 e 114 fig.]; *Inf.* XXIV, 87. Il verso dantesco viene illustrato dal Botticelli con precisione da bestiarista consumato. Che i miniatori fiorentini non fossero d'accordo sulla coda di Gerione, risulta dal Palat. 313 della Naz. di Firenze, ove il mostro è dipinto pressochè come sirena, con la solita testa di giovanotto, torso nudo, « fusto » inferiore uso pesce, senza zampe nè ali, senza biforcazione della coda, e dal Laur. Strozz. 152 (come sopra, ma con torso vestito e coda di scorpione).

Cocito, lasciando scoperta la sola testa e nascondendo nell'onde l'orrido corpo. La trovata venne accolta per buona da Benvenuto, provocò una stizzosa smentita del Landino e forni a T. Folengo lo spunto di uno degli episodi più gustosi dell'oltretomba descritto nel *Baldus* (1).

Gerione è un « diavolo servizievole ». Il tipo non è raro nella letteratura escatologica post-dantesca: lo ritroveremo nel romanzo di Ugo d'Alvernia, la cui stesura torinese può essere anteriore alla morte di Dante (2), presso B. Basini, L. Pulci, A. F. Doni. La sua origine si perde nel più remoto Medio Evo. A Bisanzio, tanto i demoni, quanto gli Angeli od il Santo protettore dell'anima pellegrina prendono parte, spesso assai vivacemente, alle « tribolazioni aeree » di costei. Esattamente l'istesso accade nella *Vis. Baronti*. Nella leg. patriziana i diavoli sono ancora torvi giustizieri del Purgatorio, ma vengono costretti da Colui che « puote ciò che vuole » a far da buone guide al cavalier Oveni, pur tormentandolo: stavolta Angeli e Santi sono del tutto assenti. Un altro passo innanzi vien fatto nella *Vis. Anselli*, che dobbiamo ricordare dopo la leg. patriz., benchè anteriore a quest'ultima. Colà apparisce un demonietto puramente « servizievole », a cui Iddio comanda di condurre lo « scolastico » visionario a salvamento attraverso l'Inferno senza neppur torturarlo. Codesto movimento di elaborazione letteraria deve avere un movente teologico. Pier Lombardo dichiara francamente, che le anime purganti vengono castigate da coloro stessi che furono in terra i suggeritori dei falli commessi. S. Tommaso, pur ammettendo che Iddio lasciò Giobbe in balia dello spirito maligno, osserva, che ciò accadde mentre il savio antico era ancora vivo; sarebbe sconcio concedere al demonio già debellato da chi muore

(1) *G. D.* 13 *v.* ed. cit.; Benv. I, 557 Lacaita; Land., *Com. Dant.*, ediz. Ven., 1497, LXXIX *v.* Tra i codd. fiorentini il Palat. offre un Gerione nuotatore, lo Strozz. un « navigatore dell'aria ».

(2) Ed. Renier, *Scelta cur. lett.*, 194, Bol., 1883. Il rifacitore ignora completamente la terza Cantica, servendosi largamente delle prime due.

in istato di grazia un imperio sull'anima del trionfatore, sia pure un imperio precario e fallace. Il Santo sceglie una via di mezzo, lasciandosi nettamente guidare dalle visioni. Secondo lui, i purganti vengono puniti dalla sola divina giustizia. Diavoli ed Angeli accompagnano le anime al luogo di espiazione. I diavoli lo fanno per morbosa curiosità, si direbbe oggi, ma anche per cercare di strappare all'anima trapassata parte almeno di quello, di cui essa rimase debitrice a Satana (1).

Dante fa si che Gerione, il Verme, il Leviathan, diventi umile esecutore degli ordini di Vergilio. La Frode si lascia domare e cavalcare dalla Ragione. Eppure, esso Verme conserva il compito, assegnatogli dai visionarî irlandesi e cotanto scultoriamente descritto da S. Francesca: quello di «mandare giù» le anime, divorandole presso la bocca d'Inferno e rivomitandole ai piedi di Lucifero.

Dante insiste sull'affinità tra Gerione e lonza. Intendiamoci: egli ripensa alla lonza, ragionando di Gerione, ma non sembra aver preordinato Gerione, mentre ideava la lonza. *Inf.* I è perfettamente muto riguardo alla «corda». Si tratta adunque di un piccolo auto-commento a posteriori.

L'origine di esso può risalire benissimo al grosso vocabolario allegorico di Rabano Mauro (autore che Dante cita *Par.* XII, 139). Costui dice, difatti, che «pardus» equivale simbolicamente a «quilibet vitiorum varietate plenus» (*Is.* 11, 6), ma più specialmente «hypocrita» (*Cant. cant.* 4, 18).

Ma il dotto amico Flamini obbietterà, che altro è «pardus», altro la lonza di Dante. Ecco: la lonza è una bestia che Dante giovinetto effettivamente vide in gabbia a Firenze, e che in gabbia si teneva anche alla corte sveva ed angioina. Però nè il

---

(1) *V. Baronti*: *AA. SS. Martii*, III, 570-1 («duo tetri daemones» e S. Raffaele); *V. Anselli*, Migne, *Lat.* CLI, 647; anche quivi è rammentato il Leviathan, preso alla lenza da Cristo risorto; S. Thom., *Quaest. de Purg.*, cit. art. 5: *Opp.* XII, (Romae, 1906), Suppl., 253.

poeta, nè i suoi contemporanei avrebbero potuto spiegare agli eruditi moderni, se si trattasse della « felis uncia » tibetana, della pantera, della leoparda. Il Bestiario toscano, edito dallo Stahl Garner e dal Mac-Kenzie, dice di essa lonza, che è « ani- « male crudele e fiera... sempre sta in calura d'amore et in desi- « derio carnale »; nasce da incrocio di leone con lonza o di leopardo con « leonissa ». Codesta lonza apparisce, come simbolo di lussuria, accanto alle Arpie ed alle sirene nel giardino zoologico moraleggiante de' codd. gotici. La legg. di S. Ranieri narra, appropriandosi indebitamente un noto episodio della *Vita I* di S. Brandano, come l'eroe dell'agiografo sia stato aggredito non più dai leoni della red. primitiva, ma da « iene » - « quas vulgus « vocat lonzas », e spiega la genealogia di tali bestie proprio come il bestiarista toscano or citato (1). L'anonimo ravennate, commentatore di Dante, che scopersi o per lo meno riesumai nell'Ambros. C. 198. Inf., e che può benissimo essere Menghino de Mezzano, dice della lonza:

« Loncza (il testo ha leonza) idest leena que ceteris anima- « libus magis libidinem (*sic*) estuare (suppl. dicitur) et omnibus « animalibus amicatur preter draconum. Legiera et presta propter « scurilitatem et inconstantiam. Macolata propter notam infamiam. « E nomesse partia. Confitetur tali vitio contaminatum fuisse « scilicet libidine » (2).

L'anonimo scriveva per desiderio di Bernardino d'Ostasio da Polenta, verso il 1355. È assai bene informato e punto servile verso i predecessori; le sue parole hanno quindi un valore non indifferente. Ora, egli identifica la « lonza » allegorica con la leonessa, ed ha pienamente ragione, giacchè quest'ultima simboleggiava, oltre la Chiesa, sposa di Cristo, l'adultera Babilonia;

---

(1) Lonza: Flamini, cit. II, 57 sgg. e bibl. ivi cit.; *Best. tosc.*, 74 (*Studi rom.*, VIII, 1912, 86); legg. di S. Ranieri, Flamini, cit. II, 72-3 ed. *AA. SS. Iunii*, III, 436 B; *S. Brandani Vita I*, Plummer cit. I, 142 (cap. 85).

(2) Ambros. C. 198 Inf., carte non num. Spero di poter offrire, in questo *Giornale*, un « profilo » del mio bizzarro « anonimo ravennate ».

però attribuisce a costei, direbbe uno scolastico, gli « accidenti » della pantera, e non a torto, giacchè quest'ultima era chiamata così, dicevano gli indagatori di etimologie, perchè amica di tutte le bestie, mentre, secondo Plinio ed i suoi innumerevoli seguaci, la leonessa si credeva « avvezza a fornicare col pardo » (1).

Ora, perchè mai Dante volle unire col tenue legame di una corda l'adultera « leonza » ed il fraudolento Gerione? Cominciamo col vedere cosa sia la « corda » che Dante porge « aggroppata « e ravvolta » a Vergilio.

II.

La corda, simbolo di peccato.

Dice, ne' *Morali*, S. Gregorio M., che la Sacra Scrittura intende con « corda » « aliquando dimensionum sortes, aliquando « peccata, aliquando fidem » (2). Esempi tipici del secondo significato sono, per il Santo, *Is.* 5, 18 e *Ps.* 118, 61, del terzo *Eccl.* 4, 12. Rabano Mauro, nel vocabolario lodato, distingue tra « funiculus » e « funis »; il primo può equivalere a « delectatio « prava » (*Is.* 5, 18) od a « subtilitas praedicationis », a « fides », a « cogitatio nostra »; il secondo simboleggia la « fides boni eventus », i « praecepta S. Scripturae », l'« asperitas saeculi » (3).

Nella volgata escatologica rinveniamo almeno un caso carat-

---

(1) Rab. Maur. *De Univ.*, VIII, 1; Migne, *Lat.* CXI, 220 A; 218 B; Flamini, cit. II, 54 e note; Hug. de S. Vict. *de best. et al. reb.*, Migne, *Lat.* CLXXVII, 57 A-C; Garner, *Greg.*, III, 13; l. c. 110 D; *Best. tosc.*, p. 32-5; leopardo p. es. Hug. de S. Vict. cit. 83 D. Per la pantera, Flamini, II, 58 e bibl. cit. In pieno Quattrocento, Marino Jonata si rammenta di essa pantera de' bestiari medievali: *Giardeno*, ed. cit. (d v *v.*) II, c. 2 « non ave « tanti colori la panthera, quanti son lingendi et modi traditi che nel regno « s'usa da matino a sera ».

(2) *Mor. in Iob*, XXXIII, Migne, *Lat.* LXXVI, 684.

(3) Migne, *Lat.* CXII, 936 D-937 A.

teristico dell'applicazione di ognuno dei tre « geroglifici » suggeriti dal testo gregoriano.

Nell'*Apocalisse* di Enoc gli Angeli misurano la dimora dei beati con una « corda » che corrisponde a pennello all'aureo calamo, onde viene misurata la Gerusalemme celeste in *Apoc. Ioh.* 21, 15 (1). Nella legg. del Paradiso di Novgorod (sec. XIV), una delle tante diramazioni del mito brandaniano, la « corda » viene usata quale nitido simbolo di fralezza umana. S. Gregorio chiosava: « quia enim funis addendo torquetur ut crescat, non « immerito peccatum in fune figuratur ». Difatti, quando i pellegrini oltreterreni giungono con la loro nave ai piedi del Monte Santo, cominciano coll'inviare uno di loro ad esplorarlo. Costui gusta le dolcezze del Paradiso deliziano e non torna più. Così neppure un secondo messo. Allora i pellegrini ne mandano un terzo, legandogli una corda al piede. Quando nemmeno costui accenna a voler tornare spontaneamente, i compagni tirano la corda e lo fanno tornare a suo gran dispetto. Però, il messo cade morto sul ponte della nave (2).

Non saprei se codesta « corda »-geroglifico di mortalità, di caducità, abbia dei legami con quella di Giobbe, con quella corda-simbolo della « genealogia Salvatoris secundum carnem », che il « Hortus deliciarum » di Herrade raffigura lunghesso la corda simbolica, con cui Cristo pesca alla lenza il demonio, quale serie di medaglioni coi ritratti degli « antenati del Signore ».

I casi dell'uso di « corda » quale geroglifico di « fede » sono numerosissimi. Niccolò da Lira osserva, sempre a proposito del Leviathan, che Dio concesse talvolta alle Sue deboli ancelle di legare il mostro, come fece S. Margherita. È l'esempio classico del genere. Nell'Ambros. C. 38. Sup. un pio trecentista illustra con ingenui, ma efficaci disegni a penna codesto « trionfo » della Santa sullo spirito maligno. Anche nelle min. de' varî codd. isto-

(1) Laurence, *The book of Enoch*, Oxf., 1821, 65-6 (c. 60, [illegible] a corda è unità di misura per i giusti).

(2) Wesselofski, *Sbornik Ak. Nauk*, LIII, 1892, 91 sgg.

riati della *L. Aurea* S. Margherita apparisce quale vincitrice del Drago (1). Oltre costei ed altre Sante che seppero ridurre il mostro all'impotenza con la corda della fede, con la « triplice « corda, che non si spezza », tale grazia fu concessa a S. Silvestro Papa, la cui leggenda può dirsi una delle più insigni di tutto il M. Evo (2).

Un curioso caso di contaminazione tra l'uso simbolico di « corda » quale « fede » e la classica reminiscenza del mito di Arianna trovasi in una visione carolingia, quella di Carlo il Giovane, riferita da Vincenzo Bellovacense. Quivi la « corda » diventa matassa luminosa e guida il pellegrino nell'oscurità del labirinto infernale (3).

Quale dei tre significati, suggeriti da S. Gregorio, ha la « corda » dantesca? Non tengo conto delle distinzioni più sottili di Rabano Mauro, perchè esse si riducono in sostanza a quelle « gregoriane » e perchè Dante parmi che si ispiri piuttosto ai « Morali » che non alle « Allegoriae ».

Dante non pensava di certo alla « corda » come ad « unità di misura »; non poteva attribuire ad essa il significato di « fede ». Già altri notò sensatamente, che una cosa preziosa non si ravvolge negligentemente e non si fa gettare giù nel baratro infernale. Inoltre, come mai Dante avrebbe potuto tentare di « prendere la lonza », ossia saziare la bramosia carnale, usando, quale strumento di caccia, una corda, simbolo di fede? Come mai Vergilio pagano avrebbe osato fare così aspro governo di un simbolo della fede cristiana? Rimane dunque il significato di « funis » quale simbolo di peccato, e questo quadra a maraviglia.

---

(1) Raffigurazione del *Hortus Deliciarum:* Herrade de Landsperg, *H. D.*, ed. Straub-Keller, Strassbourg, 1899, pl. XXIV e XIV bis (e testo suppl. II, 2). Legg. di S. Margherita, testo pubbl. da A. Ceruti, *Propugn.*, III², 1870, 176 sgg.; per la *L. A.* rammenterò di volo il cod. francese Reg. lat. 534, 115 *v.* (*Dante e l'icon. d'oltr.* cit., I, fig. 113), ove la Santa trionfatrice del dragò esce dalla schiena del mostro, formando con esso quasi un corpo unico.

(2) Graf, *Roma ecc.*, II, Torino, 1883, 81-94 e *L. A.* 12.

(3) *Spec. Hist.*, XXIV, 49-50; p. 979-80, ed. Duaci, 1624.

Dante stesso mette in rilievo che la lonza « alla pelle dipinta » doveva essere presa con la corda: conveniva, cioè, avvinghiare quel peccato a ciò che il M. Evo concorde chiamava « varietas vitiorum ».

Notiamo, che neanche qui Dante inventa o « mentisce ». S. Bernardo, nel serm. I in *Annunt. Mariae*, mette la « corda » in diretta connessione con le « tre fiere ». Egli dice recisamente: « funiculus triplex difficile rumpitur (*Eccl.* 5, 14) curiositatis, « voluptatis et vanitatis. Haec sola mundus habet, concupiscentiam « carnis, concupiscentiam oculorum et superbiam vitae (*I Joh.* « 2, 16). His abstractis et illectis Eva misericordiam omnem... « abiecit » (1). Anche il Deguilleville, che ignorava candidamente la *Commedia*, immagina dei peccatori, che nuotano nel « mar crudele » con i piedi legati da « erbacce », che sono poi i « funiculi » della Scrittura.

Sta bene, ma perchè lanciare proprio codesta corda laggiù, dove « stabulat » il mostruoso re spagnuolo? Le ipotesi possono essere parecchie. Anzitutto, può trattarsi di un « rattoppo » che Dante dovè pur fare, quando ebbe l'infelice idea di rinunciare alla topografia morale consueta dell'Inferno, ossia al sistema degli otto (Giov. Cassiano) o dei sette peccati capitali (S. Gregorio) (2)

(1) Si tratta, come ognun vede, della spartizione più antica dei peccati « capitali » anteriore a quella ottonaria di Giov. Cassiano ed a quella settenaria di S. Gregorio M. *I Ioh.* 2, 16 fu stupendamente chiosato da S. Agostino (in *Ioannis ep. ad Parthos,* II, 2, 10-14; Migne, *Lat.* XXXV, 1994-5). Quivi la triplice radice del peccato viene messa in connessione con le tre tentazioni di Gesù nel deserto. Cfr. ancora S. Aug., *Enarr. in Ps. 118,* c. 16; Migne, *Lat.* XXXVII, 1545-6; *Gl. ord. in Is.*, 5, 18, *Bibl. cit.* IV, 15 *r.* A; per Niccolò da Lira il « funiculus » è più particolarmente la superbia (ivi, B-C); « funes peccatorum » anche *Prov.*, 5, 22, ove la *Gl. ord.* scorge soprattutto l'eresia (l. c., III, 314 *v.* G). Che la « corda » debba essere per Dante alcunchè di cattivo, di cui egli vuole sbarazzarsi, intuì giustamente Raffaele, *G. D.*, XIV, 1906, 97-106. I più tra i moderni farneticano senza ritegno di « cingulum iustitiae » (Lajolo) o persino di grazia (Proto)!

(2) Ne ragionerò ampiamente nei capp. I e III dell'*Oltretomba classico, ecc.* Testi fondamentali per la « gerarchia dei peccati »: Io. Cassiani, *Coll.* V;

e persino alle nove « pene » d'Innocenzo III o di Sicardo per adottare la spartizione aristotelica delle « tre disposizion che « ciel non vuole ». Allora, per mettere il seguito in coesione logica con principio, egli dovè coinvolgere nel cattivo affare stipulato anche la povera lonza, torcendo con violenza a nuovo senso simbolico il tradizionale significato morale di costei. Fors'anzi il poeta si rammentò che la lonza « omnibus anima- « libus amicatur praeterquam draconi », onde a Gerione, il Drago per eccellenza, poteva riuscire gradita la corda con la quale si era fatta la caccia alla lonza. Meno sottile e più ovvio è però il supporre che Dante si sia semplicemente valso del testè riferito brano di S. Bernardo ed intendesse con « corda », senz'altri sottintesi, la somma — e la soma — dei peccati più gravi, di cui doveva liberarsi, affinchè la sua anima non cadesse vittima della Frode personificata.

III.

Il giunco schietto, simbolo di divino conforto.

Fonte diretta di *Purg.* I, 94 segg. è il profeta Isaia. « In cu- « bilibus, in quibus prius dracones habitabant, orietur viror « calami et iunci, et erit ibi semita et via, et via sanctorum vo- « cabitur » (1).

Migne, *Lat.* XLIX, 609-10 sgg.; *Instit.*, V, 1-2; ivi, 201 C-204 B. S. Greg. *Mor. in Iob*, XXXI; Migne, *Lat.* LXXVI, 621 A-B (superbia e sette peccati « numerati »). Il numero settenario fu accettato da Pier Lombardo, e, sulle orme di lui, da S. Tommaso e da S. Bonaventura, da Dante e da Giotto (cfr., uno per tutti, S. Bonavent. in *lib. Sent.*, II, dist. 42, dubia, *Opp.*, ed. Quaracchi, 1885, II, 997 (dub. 3)). Però, Cecco d'Ascoli nell'« Acerba », il Boccaccio nell'*ecl.* X e persino il b. G. B. Spagnoli conservano l'antico numero ottonario, mentre M. Palmieri e Marino Jonata adattano il numero delle « colpe » a quello delle « pene », che per entrambi è di 18 (due volte nove, in omaggio alla div. in « intrinseche » ed « estrinseche »).

(1) *Is.*, 35, 7.

Per S. Girolamo i « giacigli dei draghi » sono le anime dei pagani, ostelli del demonio; il calamo ed il giunco, strumento con cui veniva vergata la S. Scrittura, è la parola di Dio, in cui si riposano le stanche membra dei convertiti. La « glosa « ordinaria » di Walafrido Strabo amplifica tale concetto. Essa dice: « impletio scripturae, quae per calamum, et intentionis « adiutorium, quae per iuncum. Calamus enim et iuncus iuxta « aquas oriuntur et virent ». Per Niccolò da Lira i « cubilia « draconum » sono i templi pagani, il calamo ed il giunco, gli Apostoli e gli altri Santi; ciò « secundum litteram ». Nel commento « morale » egli interpreta i « cubilia » come menti umane, il verdeggiante calamo quale « pulchritudinem mentis et exte- « rioris honestatis, ut sit locus aptus divinae habitationi » (1).

Sarebbe assai utile sapere se Dante potè giovarsi di esso commento morale di Niccolò, autore di soli cinque anni più giovane del poeta (2). Nel caso nostro ciò non ha però eccessiva importanza; Dante non ignorava S. Girolamo e soprattutto la glosa ordinaria, che suo figlio Piero citerà con tanta profusione; e gli bastarono. Conviene notare che la Bibbia ragiona più volte del giunco aromatico, ebr. *qâneh*, che entra nella composizione di profumi sacri in parecchie religioni orientali (3). L'istesso Isaia ne parla, vaticinando la desolazione dell'Egitto per le armi di un re invasore (4).

Non mi risulta che questo simbolo si trovi nella volgata escatologica del Medio Evo.

Dunque, niente affinità tra il « giunco schietto » ed il « ramus « aureus », in cui la tradizione delle scuole ravvisava un gero-

---

(1) S. Hier., *Comm. in Is.*, Migne, *Lat.* XXIV, 289; *Glos. ord.*, l. c. IV, 65 *r.* A; Nic. de Lyra, ivi B e D.

(2) 1270-1340; Hurter, *Nomenclator. litt.*, II, Oenip., 1906, 558-62.

(3) Vigouroux, *Dict. de la Bible*, III (Par., 1903), 1629-31; Knabenbauer, *Curs.* cit., *Comm. in Is.* (Par., 1887), 591-2.

(4) Per il significato politico della profezia G. Buchanan Gray, *Comm. on the book of Isaiah*, Edinb., 1912, 325; *Gl. ord.*, l. c. 39 *v.* F; Nic. de Lyra, ivi, H (*Is.*, 19, 6).

glifico di dottrina puramente umana, recato in omaggio a Proserpina, simbolo di « memoria ». Enea si arma del « ramo d'oro » col preciso scopo di deporlo in una specie di ex-voto propiziatorio; Dante si ricinge del suo giunco e... se ne scorda interamente in seguito (1).

Ancora, niente affinità tra « giunco » e la classica « vilis alga ». Il giunco è pianta rara, aromatica, sacra, simbolo della Scrittura rivelata e del divino conforto; non ha nulla da fare con l'umiltà o l'ubbidienza.

In questo caso gli antichi commentatori rimasero vittime della loro oramai scarsa dimestichezza con la Bibbia e dell'incipiente « deformazione professionale » umanistica.

IV.

Veltro - Dux - Gran Lombardo.

La Bibbia nomina il cane una quarantina di volte, ma, siccome gli Ebrei sono cattivi cacciatori, non ragiona mai del cane da caccia. Essa tratta la fedelissima bestia quasi sempre col dispregio caratteristico per i popoli d'Oriente. Le Sacre Carte dovettero migrare in un ambiente ben diverso dalla plaga natia, perchè la biblica menzione dei cani divoratori delle carni straziate de' nemici (*Ps.* 67, 24) o dei cani che leccano le ulceri del povero Lazzaro (*Luc.* 16, 21) venisse interpretata quale allegorico ricordo degli Apostoli, dei martiri, dei buoni predicatori. Cotale metamorfosi, dovuta al trionfo del modo « indo-europeo » di considerare il cane su quello « semitico », è già compiuta quando S. Agostino viene a porgerne testimonianza.

Chiosando il Salmo 67 e giunto al versetto 24 « ut intingatur « pes tuus in sanguine, lingua canum tuorum ex inimicis ab

(1) Norden, *Aen.* VI (Leipz., 1903) 185 sgg. Cfr. il mio *Vergilio nel Rinasc.*, I, 99.

« ipso », il Santo fa questa dichiarazione: « idest ut qui prius « erant inimici fiant pes tuus praedicando usque ad sanguinem... « ut canes pro Deo latrantes....., canes laudabiles, non detesta- « biles, fidem servantes domino suo, pro eius domo contra ini- « micos latrantes » (1). Insomma, si tratta, per S. Agostino, di cani messianici, mistici, di quelli stessi di cui la Bibbia ragiona (*Iudic.* 7, 5-6) quando accenna ai trecento uomini che dovevano venire prescelti a salvare il popolo d'Israele. Costoro, è noto, furono indicati da Dio con un contrassegno speciale: si dissetavano al fiume, bevendo con la lingua, come cani. Non a caso poi il numero loro ammontava a trecento; esso numero si scrive con un « táu », simbolo della Croce (2).

Andiamo innanzi. L'interpretazione agostiniana venne accolta dalla glosa ordinaria e ne seguì la fortuna. Rabano Mauro la ospita tanto nel solito vocabolario, tra i dodici significati simbolici, che attribuisce al cane, quanto nel *De Universo*. In quest'ultima opera egli osserva che « cane » può venire specialmente chiamato l'Apostolo S. Paolo, che di infedele divenne zelante « latratore » del verbo divino (3). Ugo da S. Vittore sviluppa ampiamente l'anagogè messianica del simbolo canino. Egli adatta ad una ad una le qualità naturali del cane, com'esse venivano descritte da Plinio in poi, ai « buoni predicatori ». Tra queste « qualità moralizzate » giova riferirne una sòla: la proverbiale sobrietà. Così, nota giudiziosamente Ugo, « chi sta a « capo di altri, chi sapientemente si dedica agli studî, deve evi- « tare ogni gozzoviglia » (4).

La leggenda di S. Domenico ricama ampiamente su questo ordito già pronto in antecedenza. Ferreto de' Ferreti adatta il

---

(1) Migne, *Lat.* XXXVI, 833; cfr. Vigouroux, *Dict. de la Bible*, II, Par., 1899, 701-2.

(2) Anche codesta cit. è ripetuta dalla *Gl. ord.*, l. c., III, 178 *v.* F.

(3) Rab. Maur., *Alleg.*, Migne, *Lat.* CXII, 883 A-C; *De Univ.* VIII, 1; Migne, *Lat.* CXI, 223 D-224 C.

(4) *De best.*, II, 17, Migne, *Lat.* CLXXVII, 65 C-66 A. Per la leggenda

simbolismo zoologico di questa alla persona del neonato Can Grande della Scala. Siamo giunti presso la culla del Veltro dantesco.

Ma non basta ancora. Il Cane messianico non è solamente un « latratore del Verbo », un « canis laudabilis ». È anche, forse soprattutto, nemico dell'Avarizia. A questo punto dobbiamo inoltrarci sui prati fioriti della leggenda orientale.

Il Nuovo Testamento pone recisamente la Carità al di sopra della Fede. La Chiesa medievale d'Oriente e d'Occidente conserva rigorosamente tale valutazione morale. Nelle curiose *Genealogie delle Virtù*, che fanno riscontro, in Oriente, al *Viridarium Consolationis* e simili, il Digiuno, opera suprema di carità verso Dio, è simboleggiato da Cristo stesso, mentre la Fede ha per simbolo S. Paolo. Nelle miniature bizantine di Salteri di tipo monastico (p. es. Barb. Gr. 372 ed altri) vediamo il Re elemosiniere, un Re da corona, riccamente vestito, in atto di beneficare i poveri; dal suo capo spunta un triplice ramo di olivo. La Regina Elemosina apparisce ne' libri alluminati di Giobbe, quale Virtù liberatrice dai mali: essa cavalca un leone, reca in testa l'albero di olivo simbolico, porta in ambe le mani due ramoscelli magici, uno rosso, uno bleu, che debbono simboleggiare la pienezza della grazia (1). Nei « racconti di padre « Pafnuzio », bizzarra miscellanea mistica russa del 1427, che comincia, come il *Decamerone*, con la descrizione di una pestilenza e che prosegue con visioni oltreterrene in parte ispirate a S. Gregorio M., rinveniamo una peregrinazione infernale del Granduca di Mosca Ivan Danilovic I, detto Kalità (il « saccoccione »). Costui, morto da poco, visita dapprima il Paradiso, poi

---

domenicana Detzel, *Chr. Ikon.*, II, Freib. in Br., 1896, 297-300; cfr. l'art. del p. Mandonnet sui *Domini Canes* nella *Rev. de Fribourg*, ott. 1912. Legg. dom. appl. a Can Grande: A. Scolari, *Il Messia dantesco*, Bologna, 1913, 32.

(1) Fasc. I dell' *Op. cit.*, figg. 35 e 48 (quest'ultima può raffigurare anche la Fortezza?).

s'incammina verso l'Inferno, guidato da una monaca. A metà strada tra le due mansioni oltreterrene, incontra un ricco letto, ove giace un cane, rivestito di pelliccia di zibellino. Siamo avvezzi a codesti giacigli, vuoti od occupati da esseri misteriosi; uno ne vediamo nella *Vis. Alberici*, uno, sotto l'influsso di questa, nella *Vis. Gerardescae* (1). Ma se nella *Vis. Alberici* non riesciamo a sapere chi giaceva sul ricco pulvinare, la monaca russa, loquace anzichenò, spiega al Granduca, che il cane sospeso tra Inferno e Paradiso era in terra un mussulmano misericordioso, che aveva in tale odio l'avarizia, da riscattare del suo i prigionieri cristiani e persino gli uccelli. Perciò Dio, non volendo accogliere in Paradiso un infedele, gli concesse letto e pelliccia, nonchè un luogo di riposo senza martirî (2).

Alquanto diversa, ma affine, è la leggenda di S. Cristoforo, a tutti nota, auspice la *L. Aur.* È un « cananeo »; ora la *Vita di S. Maccario Romano* s'incarica di far sapere a chi lo ignorasse, che cananeo vale quanto cinocefalo. Quindi, gli iconografi russi lo raffigureranno candidamente con testa di cane o persino di cavallo. È risaputo che codesto « cananeo » fu preso dalla fissazione di voler servire il più potente padrone del mondo; onde dal vassallaggio del diavolo passò per forza delle cose a quello

---

(1) Wesselofski, *Opp.*, IV[1], 363; *Sbornik Ak. Nauk*, XLVI, 1890, 104-5; per S. Gherardesca *AA. SS. Maii*, VII, 169 C, per Alberico, *Bibl. Casin.* V[1], 203.

(2) È quindi un « neutro », un « peccatore misericordioso », specie bizzarra, di cui il Wess. presenta nell'art. cit. molti individui tipici. Alla brigata di costoro appartiene anche re Cromazio della *Vis. Tungd.* Nella Vis. Gregorii (*Vita di S. Basilio Iuniore*, Wesselofski, *Sb. Ak. Nauk*, LIII app.) vediamo dei « misericordiosi » rei di adulterio; hanno vesti e faccie nere, che talvolta vengono alquanto rischiarate; la loro destra stilla olio lucente, la sinistra pece nerissima. La regina Elemosina ottiene per costoro un luogo di refrigerio (l. c. 361). Adultero, legato ad un palo tra Inf. e Par.: Sacharov, *Eschat. skazanija v drevnej russkoj pismennosti*, 143 sgg.; Pokrovskij, cit. 343 ed il man. russo di iconografia, ed. Busslajev, *Opp.*, II (arch. e st. d'arte), Pietr., 1910, 133-55. Alla medesima categoria appartiene il « neutro » del Giudizio di Pisa.

di Cristo e fini col portare materialmente Costui sulle spalle: altro simbolo eloquentissimo di Carità cristiana (1).

Da S. Cristoforo un solo passo ci mena ai cinocefali, pacifici sudditi di un re lontano, infedele, ma amico dei cristiani. Nella legg. di S. Maccario essi cinocefali non molestano punto i monaci, giunti tra loro nel nome di Cristo: nel romanzo di Ugo d'Alvernia essi appariscono quali abitanti del regno di una specie di Presto Ianni (2).

Però il simbolo di « cane messianico » ritiene ognora un senso recondito di « origine viziosa ». Il « canis laudabilis » è un ex-nemico convertito, come Paolo. Ove poi il dispregio biblico per l'amico dell'uomo ritorna sovrano, in altri termini, quando il « cane » ritorna « detestabile », esso simboleggia francamente l'Antecristo, il diavolo, il peccato. Ricorderemo di volo il « currus « Avaritiae » nel prezioso manoscritto di Herrade da Landsperg (pl. LI e LI^{bis}); il cane vi figura tra i simboli-satelliti di esso vizio. Abbiamo già fatto ampia conoscenza di arpie cinocefali e di serpenti dell'istessa razza, di arpie e mantecore cino... caudate; nei Salteri monastici bizantini i cinocefali appariscono immancabilmente con carattere demoniaco. Altri cinocefali assumono le parti di Gog e Magog nelle tarde illustrazioni russe dell'Apocalisse di Giovanni, in certi, pur tardi, Gindizi orientali (3). La leggenda di codesti cinocefali, alleati dei Longobardi e discendenti delle Amazzoni, era già nota a Paolo Diacono (4).

---

(1) *L. A.*, 100; 430-4 Graesse^3 (Bresl., 1890); Migne, *Lat.* LXXIII, 417 B « terras Chananeorum... qui ab aliis Cynocephali dicuntur »; Del Lungo, 458. Per il vezzo degli iconografi russi Wesselofski, *Opp.*, III, 92.

(2) Renier, cit. XXV, Crescini, *Propugn.*, XIII, 1880, 44 sgg.; Graf, *Giorn. di fil. rom.*, I, 1878, 92 sgg., sp. 105.

(3) Busslajev, *Opp.* cit., 148-9; Berger de Xivray, *Trad. tératologiques*, Par., 1836, 67 sgg.; cfr. ancora Busslajev, *Russkij Lizevoj Apocalipsis*, ecc. Mosca, 1884, 100, 235 e pass.; Graf, *Roma*, ecc., II, 538-9.

(4) P. Diac. *de gest. lang.*, II, 11; 53, 12-5 Waitz; Adam Brem., IV, 19; Pertz, *M. G.*, IX (*Script.*, VII) 375, 10-21.

Dante accoglie nella *Commedia* entrambi i tipi di Cane simbolico. Cerbero, divoratore di carne, prossimo parente del Lupo infernale, che si sfama di terra, di preda, di aria; il Veltro-Dux-Gran Lombardo, che « non ciberà terra nè peltro », che « non curerà d'argento nè d'affanni », il Magnifico, il Messo di Dio (1). Però Cerbero nasce insieme col primitivo ceppo della « seconda visione fiorentina » di Dante, tra il 1300 ed il 1301; il Veltro si affaccia alle amiche aure terrene tra il 1317 ed il 1318 all'incirca e suggella l'ultima revisione del « sacrato » poema, alla vigilia della pubblicazione ufficiale delle due prime Cantiche (fine 1318 o primi del 1319). Ancora: Cerbero è un simbolo nettamente morale, la personificazione di uno dei sette peccati: il Veltro-Dux-Gran Lombardo è una raffigurazione squisitamente politica, laica e non teologale.

Ma abbiamo noi il diritto di parlare, così in blocco, di Veltro-Dux-Gran Lombardo, come di simbolo trino ed uno?

Per ciò che riguarda i primi due termini del trinomio, lo affermano in coro gli antichi commentatori, tra cui Piero Alighieri, che era ben in grado di conoscere le intenzioni paterne. Lo dice l'istesso criptogramma DXV, derivato dal simbolico « tau » agostiniano, strettamente collegato quindi con il simbolismo « canino » e che non saprei leggere se non come « Domini « Xpisti Veltrus » (così, latinamente, tutti i trecentisti; solo Serrav. azzarderà, nel sec. XV, la forma epurata « Velter »). Per quanto riguarda poi il terzo ed ultimo termine, spetta ad Antonio Scolari il merito di avere dimostrato con ferrea logica e sicura scienza, a dispetto di tutta la torpida ignavia della dantologia filistea, l'assoluta impossibilità di scinderlo dai due anelli antecedenti della profezia. Essa è e rimane trina ed unica, collocata ad arte a principio dell'Inferno, alla fine del Purgatorio, a mezzo il Paradiso. È scevra della benchè menoma in-

(1) Cerbero: v. il mio *Vergilio*, I, 98-9; lupo: Hug. de S. Vict. *de best.* II. 20; Migne, *Lat.* CLXXVII, 67 C « aliquando praeda fertur vivere, ali- « quando terra, nonnunquam vento ».

coerenza; anzi i suoi tre anelli si completano a vicenda in modo necessario, onde solo il terzo dà la chiave della comprensione degli altri due.

Se dunque la profezia dantesca è fatta a gloria di un personaggio unico, chi è costui? Dante stesso si cura di mettere in rilievo, che non è nè Imperatore, nè Papa. Non Imperatore; nemmeno « insperato Imperatore » italico, come vorrebbe lo Scolari (1). Il poeta dice con ponderata solennità, che il Messo di Dio sarà « ereda » dell'Aquila, di quella stessa Aquila che « lasciò le penne al carro », non di un determinato Imperatore, ma dell'Impero. Esso sarà erede dell'Aquila come oggi l'Italia è erede dell'Austria-Ungheria; avrà in retaggio determinati beni e mansioni prefisse; sarà « ereda » in quanto proseguirà l'abbandonata lotta contro la Curia infranciosata e contro il ribaldo regno dei gigli gialli. Sarà « ereda », in quanto dovrà essere salute dell'Italia, della sola Italia, badiamo, non della tricorne Europa, nè dell'umanità.

Non Imperatore, il Veltro; Dante poteva ben permettersi arditezze e licenze, spingersi sino a dare al diabolico Grifone il carattere mistico di Cristo; ma nè lui, nè alcun altro scrittore del M. Evo avrebbero pensato a rivestire un « Imperator Romanus » delle spoglie del Cane. Era semplicemente inconcepibile un Imperatore-simbolo che non fosse nè Aquila, nè Cinghiale, nè Orso. Ma, ed il Gran Khan dei Tartari? Era tutto, fuorchè « Impe-

(1) La bibliografia « veltresca » è riassunta ne' tratti essenziali da A. Santi, *Il Veltro dantesco*, *Nuovo Giorn. Dant.*, II³, 1918, 81-2 not. L'identità del Veltro col DXV fu luminosamente provata da V. Cian, *Sulle orme del Veltro*, Messina, 1897, 37-9, il quale riconosce pure, che (p. 61) « proprio a farlo « apposta, l'Alighieri, negli ultimi anni della sua vita... attribuiva a Can « grande quelle medesime qualità ch'egli aveva assegnate all'augurato Libe « ratore ». Un altro passo avanti fu fatto, nel 1913, dallo Scolari, l. c., 13 sgg. (sul quale vedasi tuttavia Cian, in *Bullett.*, N. S., XX, 100-3). Costui restituisce alla primitiva integrità tutta la triade geroglifica Veltro-Dux-Gran Lombardo, ma non riesce ancora a sbarazzarsi dall'illusione di tutti coloro, che chiosavano la profezia dantesca in senso « ghibellino ». A questa soggiace pure il Santi nel suo recente studio, pur non scevro di pregi singolari.

« rator Romanus ». La differenza giuridica portava con sè nettamente una distinzione simbolica. Ora, i simboli in uso per rendere « geroglificamente » il concetto di Augusto, « mundi princeps », sono quelli che sono. Se Dante ne avesse inventato uno nuovo, i contemporanei non lo avrebbero inteso (1).

Non Papa, il Veltro, e tanto meno Benedetto XI, come di recente si era farneticato. Le attribuzioni del Veltro sono puramente temporali e localizzate nella breve cerchia dell' « italo giardino » (2).

Dunque? Dante dice francamente nel *Paradiso*, che il suo novenne Veltro-Dux è Can Grande della Scala, signore di Verona e vicario imperiale. Sarebbe un eccesso di furberia il non volere credere al poeta. Ma la critica arcigna additerà subito lo scoglio dell'inattesa ed inconcepibile apparizione di esso Veltro nel primo dell'*Inferno*. Difatti, fu contro questo scoglio che si infransero le ricerche dello Scolari. Egli sospettava di già, col finissimo intuito che lo contraddistingue, che codesta apparizione è violentemente incastrata nel testo primigenio della « Commedia », ma non ebbe il coraggio di confessare a sè stesso tutta la fondatezza di tale sospetto. Ora, cotale coraggio conviene averlo, se si vuole venire a capo del « geroglifico » dantesco.

Procediamo con metodo. Quali sono le fonti letterarie e teologiche del « velo » e del « midollo » di *Inf.* I? Per le prime basti citare il « Tesoretto » di B. Latini, una leggenda affine alla Vita I di S. Brandano, forse quella di S. Ranieri; per le seconde *Cant. cant.* 4, 8, chiosato da Riccardo da S. Vittore e da Alano da Lilla; *Is.* 28, 10-20 (cantico di Ezechia, che i dantologi confondono talvolta con Ezechiele) spiegato da S. Bernardo nello

(1) Ursus-imperator Romanorum (*IV Reg.*, 2, 24); Rab. Maur., *Alleg.*, Migne, *Lat.* CXII, 1086 B; « aper princeps est Romanorum » (*Ps.* 79, 14) ivi, 860 A. Ciò non toglie, che io sia perfettamente convinto dell'influsso decisivo, esercitato su Dante da Marco Polo e forse da G. Villani, Scolari, 38-9. Ma Can Grande è Veltro, è « Gran Khan » (così pure lo chiamava Imm. Romano) appunto perchè non è « imperator Romanorum ».

(2) La « laicità » del Veltro fu propugnata con efficacia dal Cian, 35 sgg.

stupendo Serm. 3 « de diversis », che costituisce una vera « pre- « fazione teologica » alla « Commedia »; *Ierem.* 5, 6, coi soliti commenti, da S. Girolamo a Niccolò da Lira. Il primo squarcio biblico citato ragiona della Sposa del poema salomonico che deve venire « dalle cime di Amana, di Sanir e di Ermon, dai chiostri dei leoni, dai monti dei pardi ». Il sottile vittorino osserva che essa Sposa deve giungere dal regno « turbolento ed irrequieto » del reo mondo. « Nel cercare i diletti mondani nascono il travaglio irrequieto e la stanchezza di chi appaga le brame senza « mai saziarsi » (1). Ecco adunque il « dilettoso monte » di Dante, monte della terrena felicità, ove splende bensì il Sole, ma per chi sa attenersi alle vie della giustizia (« altrui », dice il poeta), non per chi, come Dante, si sente impegolato nel fango; vi spadroneggiano la malvagia violenza e la frode diabolica. S. Bernardo, chiosando Isaia, aggiunge una nuova potente pennellata: « viri sanguinum et dolosi — dic'egli — non dimidiabunt dies « suos (*Ps.* 54, 24) perseverantes in sua vetustate usque ad « mortem... Verum qui timore Dei initiatur ad sapientiam, is « continuo dimidiat dies suos exclamans prae timore vadam ad « portas inferi » (2). Finalmente, ecco Geremia con le sue « tre fiere ». Era giusto, che codesto profeta si associasse alla testimonianza del cantico di Ezechia, perchè, secondo la mentalità gerarchico-simbolica del M. Evo, egli raffigurava la « virilitas », quinta età del Mondo, il « mezzo del cammino » della vita umana e cosmica.

È bene rimettere sott'occhio al lettore il testo di Geremia, secondo la Volgata. « Idcirco percussit eos leo de silva, lupus ad « vesperam vastavit eos, pardus vigilans super civitates eorum. « Omnis qui egressus fuerit ex eis, capietur, quia multiplicatae « sunt praevaricationes eorum ». E segue, si noti bene, una sfuriata contro la *lussuria* imperante tra Israeliti. S. Girolamo

(1) Ricc. da S. Vittore; Migne, *Lat.* CXCVI, 479; Alano, ivi, CCX, 80.
(2) Migne, *Lat.* CLXXXIII, 546 C.

trovò in questo passo un'allusione alle quattro monarchie della profezia di Daniele, riferendo l' « omnis... capietur » alla distruzione di Gerusalemme per opera dei Romani. Ma il Santo aggiunge un'interpretazione « tropologica ». I superbi, chiosa il grande dalmata, che si credono grandi nella Chiesa, coloro che mal sopportano il giogo e rompono i ceppi, vengono dati in balia delle passioni e trascinati alla perdizione (1). Come di consueto, tale chiosa venne ripetuta dalla gl. ord. e da Niccolò da Lira; S. Tommaso vorrebbe ravvisare in tutt'e tre le fiere il solo Nebucadnezar. Il commento « morale » di Niccolò dice che si tratta di tre modi diversi di raffigurare il diavolo; lo si ravvisa sotto le spoglie di leone, in quanto egli percuote i principi della terra con la piaga della superbia; sotto quelle di lupo, in quanto egli li colpisce con il flagello dell'ingordigia, costringendoli ad opprimere i sudditi ed a sperperare i propri averi; sotto quelle di pardo, in quanto egli li fulmina con lo strale del dolo e della malizia. Chi di costoro esce poi dalla vita terrena, è afferrato dai diavoli e portato nella geenna (2).

Dante accoglie codesto schema, con una sola variante. Invece del doloso « pardo » egli vi accoglie la lussuriosa « lonza ». La triade superbia-lussuria-avarizia che si viene formando in cotale guisa, non era nè nuova, nè arbitraria. Essa risale all'ep. I di S. Giovanni, come dicemmo di sopra. La ritroviamo presso S. Bernardo. Essa ispira lo « Speculum Conscientiae » di ps. S. Bonaventura. Essa penetra nella corrente chiosa scolastica di Vergilio. Leggo in un cod. trecentesco dell'« Eneide », napoletano di scrittura e di provenienza aragonese ed olivetana (Roma, Vitt. Em., *S. Maria Maddalena*, 16 [300]), che « triplici muro » (*Aen.* VI, 549) sia da intendere quale « concupiscentia oculorum, « concupiscentia carnis et superbia vitae, scilicet, superbia, ava-

(1) Ieremias-virilitas (quinta età del mondo) cfr. Kraus, *Gesch. der chr. Kunst*, II', 442. S. Hier., *comm. in Ierem.*, I, 5; Migne, *Lat.* XXIV, 742 A-B; « tropologia », ivi C.

(2) *Gl. ord. Bibl. ven. cit.*, IV, 118 *v.* F; Nic. de Lyra, ivi, G-H.

« ritia et luxuria » (1). L'istessa triade riapparisce nel romanzo di Ugo d'Alvernia; ivi scorgiamo tre porte infernali, la prima con l'effigie di una donzella bellissima con rotolo aperto (Lussuria: porta dei cristiani), la seconda con quella di un drago vermiglio ed incoronato (Avarizia, porta dei giudei); la terza con quella di un leone (Superbia, porta dei pagani) (2). In pieno Quattrocento, infine, la rivediamo presso S. Francesca, il cui Inferno è diviso in tre « regni », quello di Mammona (Avarizia), Asmodeo (Lussuria), Lucifero (Superbia) (3).

Nella gererchia medievale dei peccati la superbia e la lussuria erano il primo e l'estremo. Ugo da S. Vittore osserva, che « a « ragione l'immonda lussuria si oppone alla presuntuosa superbia; « dove precede l'inorgoglirsi dello spirito, sussegue la turpitu- « dine della carne ». La « concupiscentia oculorum », l'avarizia nel lato senso medievale, era poi il più antico peccato del genere umano, quello che fece perdere il Paradiso alla nostra prima progenitrice (4).

Per Dante le tre fiere non erano un'astrazione retorica; egli stesso si confessa reo di superbia; si fa accusare, in pieno Paradiso deliziano, di lussuria, per la spietata bocca di Beatrice; in quanto all' « avaritia » ossia, diremo oggi, al mal governo della cosa famigliare, i documenti del tempo stanno lì a provare, che la « lupa » aveva fatto al poeta una caccia tutt'altro che immaginaria (5).

(1) Vi dev'essere, probabilmente, una cotal correlazione tra questa triade di peccati e quella delle « pene » bibliche (fuoco, tenebre, spirito di procelle). Un buon mazzetto di esempî, diversi dai nostri, in Kraus, *Dante*, 443-4; se non erro, costui fu primo ad indicare *I Iohann.* 2, 16, quale « fonte delle fonti » dantesche. Ps. S. Bonav., *Opp.*, VIII, Quaracchi, 1899, 623-45. Cod. S. Maria Maddalena, 16 (Vitt. Em., 300) 73 *v.*

(2) 17-9 Renier. Un « drago » dalle scaglie dorate simboleggia, invece del « lupo », il peccato d'avarizia anche presso Cristina de Pisan, *Chemin de long estude*, 1075-8; p. 46-7 Püschel.

(3) Armellini, *Vita di S. Francesca Romana*, Roma, 1882, 331-2; *AA. SS. Martii*, II, 170 E-171 A.

(4) Hug. de S. Vict., *Alleg. in N. T.*, II, 6; Migne, *Lat.* CLXXV, 777.

(5) Cfr. A. Santi, cit. 86-9, buona raccolta di testi med. in merito all'« ava-

Ora, giacchè la lupa è, tra le « fiere », quella che più contrasta il passo a Dante, giova studiare il metodo medievale di caccia al lupo simbolico. Lo impariamo da Ugo da S. Vittore. Egli dice che il lupo ha la virtù di affascinare l'uomo sì da togliergli ogni possibilità di resistenza. In tale disperato frangente, conviene deporre il vestito, calcare la terra coi piedi ben saldi, prendere in mano due pietruzze, sbattere l'una contro l'altra: il lupo perderà l'audacia e fuggirà. Beninteso, esso lupo è il diavolo; il « vestito » è l'abito peccaminoso dell'uomo, le pietruzze, gli Apostoli e gli altri Santi, anzi Cristo stesso, che fu per molti « pietra di offensione » (1).

Vergilio suggerisce a Dante alcunchè di simile al metodo, consigliato da Ugo. Il poeta deve « tenere altro viaggio »; pentirsi, penetrare sotterra, nel regno dei morti, deporvi l'abito del peccato, purificarsi nel « fuoco » (non ancora sulle sette cornici del Sacro Monte, che Dante non aveva ancora immaginato, pare, a Firenze), giungere al cospetto della Divinità, aiutato da Angeli

---

ritia »; ivi, 89 e not. 1 per i debiti di Dante dal 1297 al 1300. Ambros. cit. carte non num. (*Purg.* XXX, 55) « Dante. Nondum per totam libri « partem preteritam auctor se voluit nominari quia tunc inter vicia discur- « rebat. Et tunc transiverat medium operis sui. Modo hic intrat virtutes; « cum excusatione tamen dicit se nominatum ore Beatricis eum ut infra se- « quitur increpantis, quod post mortem suam fuerat illectus amore alterius « mulieris ». Così l'anon. ravenn., il quale sa dire di Beatrice: « ipsa realiter « fuit quedam nobilis iuvenis pulcerima florentina quam Dantes amavit ar- « denter, sed in iuventute migravit. In cuius memoriam ipse introducit sub « eius nomine theolotiam (sic) alludens nomini suo, quia theologia beatificat « hominem ipsam diligentem ». Costui osserva pure: « lupa. avaritia. notatur « ex hac qua plus ceteris fuit Dantes infectus, prout declarando subdit » (ivi, carte non num., *Inf.* I-II).

(1) *De best.*, l. c. 68 A-B. Un che di simile viene suggerito per la caccia alla lonza dal *Best. tosc.*, l. c. p. 86. « Quando aviene che prendeno alcuno « venenoso cibo, curase et purgase collo sterco del homo, unde li cacciatori « loro engannano in cotal guisa, cioè che quello portano in uno vasello et « appendole ad uno arbore sì che li dicti animali vedendolo fannosi ricta per « averlo et allora li dicti cacciatori li assaglie et uccide ». Cfr. Vinc. Bell., *Spec. Nat.*, XIX, 76, 1424 ed. Duaci, 1624 (ex libro de nat. rer.).

e Santi (pare, nel disegno primitivo della *Commedia*, sotto la guida di S. Lucia). Tutto ciò è perfettamente logico, ed è comunissimo. È l'esordio della *Vis. Tungdali* e delle sue consorelle minori. Sta bene: ed il Veltro?

Nella prima stesura della *Commedia* il Veltro non c'era. Non poteva esserci. Il piccolo dramma intimo che vi si svolge tra Dante fiorentino in carne ed ossa, non simbolo dell'Italia e tanto meno dell'umanità, e l'ombra di Vergilio, mandataria di Beatrice, non dà adito, nè offre pretesti per intromissioni politiche. Ciò vale anche se vogliamo intendere « per allegoriam » Dante quale anima peccatrice e Vergilio quale ragione naturale. La *Commedia* nacque quale visione di schietto tipo irlandese, non divenne mai « visione politica ». La politica vi entrò tardi, mal volentieri, e vi rimase sempre a gran disagio.

L'amico Giulio Salvadori potrà ben dire, che nella « seconda « visione fiorentina » di Dante poteva trovarsi un posticino per un cotale Veltro rappresentante delle idealità degli ordini mendicanti, un Veltro « spirituale », come lo immaginano taluni — anzi i più — tra i commentatori trecenteschi. Ma dal testo schietto della *Commedia* non si riesce ad indovinare codesto Veltro francescano o domenicano. Esso Veltro dà la caccia ad una sola delle tre fiere, quella che più delle altre era soggetta alla giurisdizione del braccio secolare. Perchè non si cura costui del leone, rappresentante dell'arci-peccato per eccellenza? Perchè limita la propria missione alla sola Italia?

Provate a leggere *Inf.* I, saltando a piè pari da v. 99 a v. 112; non troverete discontinuità di pensiero, nè senso di « vuoto ». Rileggete attentamente il canto intiero: vedrete sovrapposti due concetti nettamente eterogenei. Difatti, se Dante è perseguitato dai creditori, che c'entra la salvezza d'Italia?

Ancora: *Inf.* I è diviso in quattro « capitula » che in origine dovevano essere pressochè di eguale lunghezza: un dieci terzine l'uno. Nella stesura definitiva il quarto ed ultimo si gonfia di cinque terzine sopranumerarie: sono quelle che corrispondono all'episodio del Veltro. E, non a caso, fenomeni consimili

di asimmetria si ravvisano nella struttura definitiva dei canti V e VI, ove, tra il 1317 ed il 1318, Dante incastra gli episodi « extra-vagantes » di Francesca e di Ciacco dell'Anguillara.

Dirò di più. Anche l'episodio del *Dux* nell'ultimo del *Purgatorio* porta delle stimmate meno percettibili, ma pur chiare, dell'interpolazione. Stavolta si tratta di un fatto simile a quello che ravvisiamo nel quarto delle « Georgiche », ove l'episodio di Aristeo venne a sostituire un altro, « censurato » per ragioni politiche. Aguzziamo lo sguardo verso la « venerabile precissione » di Dante. Essa comincia tra sfolgorio di lumi e con sfilata di solennissimo concistoro; va a finire, tragicamente, con macabra ironia degna di Dante, in uno sconcio « fattaccio di « cronaca nera »: bastonature, inflitte ad una puttana, per quanto simbolica, da un ignobile ruffiano. È l'estremo strazio della Chiesa; è lo schiaffo più tremendo che il Male potè mai assestare alla misera umanità. Nel pauroso silenzio che segue aspettiamo lo squillo della tromba angelica e l'apparire del superno Giudice; l'estrema sanzione applicata al sommo delitto. Eppure niente di tutto ciò. La vendetta di Dio che non teme suppe, si riduce alla modesta apparizione di una specie di birro o diciamo poliziotto, che compie una « iustitia » particolare, circoscritta, agguanta i rei e li trascina in guardina. Pare che il poeta sia preso dalla paura di orizzonti troppo vasti e di profezie troppo catastrofiche. Non si tratta qui di un rimaneggiamento in minore ed in sordina di ciò che era dapprincipio trionfale inno alla vittoria del novello Mosè, dell'Alto Arrigo?

Non lo sapremo mai con esattezza. Quello che possiamo affermare con coscienza pienamente tranquilla, si è che il Veltro-Dux, quale lo vediamo apparire nella « Commedia in cento canti », altro non è nè può essere che Can Grande, e che il suo apparire nel testo di essa *Commedia* altro non è che una dedica aulico-umanistica della medesima al signore di Verona, che viene prescelto a novello Augusto dal novello Vergilio.

Cotale dedica viene materialmente foggiata sullo stampo di quelle lodi che il poeta leggeva profuse al « mundi princeps »

nel I e nel III delle *Georgiche*, e con cotale imitazione dell'*Ecl.* IV e magari dell'episodio « messianico » dell' « Anticlaudiano », che Piero Alighieri ha la gentilezza di additarci. Dante non fu mai poeta-cortigiano. Se lo fosse, avrebbe seguiti i consigli di Giovanni del Virgilio ed avrebbe composto un'epopea di soggetto moderno. Avrebbe scritto, come Ferreto, un poema sull' « origine della gente scaligera ».

Egli rimase invece « poeta-theologus », senza disdegnare però ciò che non aveva disdegnato neppure Vergilio. Il Boccaccio afferma, che, secondo « alcuni », l'Alighieri ha dedicato tutta la *Commedia* a messer Cane. L'epistola a costui, che dovrebbe costituire la pietra angolare di ogni ragionevole esegesi del poema, sembra presupporlo. Quantunque Dante non avesse eletto stabile dimora nel « primo ostello », Can Grande rimase per lui un amico, un protettore, un'estrema speranza; le lodi alate del *Paradiso*, certamente vergate a Ravenna, stanno lì a provarlo luminosamente.

Guarito dai sogni pericolosi del suo imperialismo classico, nutrito di letture di Floro e simili, Dante tornò ciò che era sempre stato, ossia buon borghese guelfo, o, per meglio dire, divenne precursore dell'ideologia politica nazionale dell'umanesimo italico, che s'innesta sul guelfismo in modo logico e naturale. La sua fede politica comincia a somigliare stranamente a quella di Fazio degli Uberti e dell'anonimo compilatore del poema *De' Vizi e delle Virtù* (1).

A differenza di costoro, ed in omaggio ad una doverosa coerenza con sè stesso, egli non perde una fede teorica nel Sacro Impero, come oggi un social-patriotta, convertitosi al riformismo, non perde d'un colpo la fede nell'Internazionale. Praticamente però, l'Impero muore nell'anima di Dante con la morte di Arrigo VII. Non saprei, se l'amico mons. Salvadori abbia ragione

(1) Per la dimestichezza di D. con le « Georgiche » v. il mio *Vergilio*, I, 4, 56 e bibl. cit. Per l'*Anticlaudiano* Migne, *Lat.* CCX, 573-4. P. Alighieri, 42-6; 532 Nannucci.

o torto, ravvisando nelle « macchie lunari » del Paradiso dantesco un'allusione ai « difetti dell'Impero »; certo è che, quando ci scrive il sesto del *Paradiso*, Dante non è più quello delle Epistole politiche e della *Monarchia*; egli non aspetta praticamente più nulla dall'Impero; egli si è fondamentalmente guastato coi ghibellini di vecchia maniera, con la « pars Imperii », che tratta alla stessa stregua della « pars Ecclesiae ».

Ma se il Veltro-Dux è messer Cane, come mai nessuno se n'accorse prima del Vellutello? Adagio. Che « tra Feltro e Feltro » valesse quanto « in Lombardia », ben sapeva il giudice Armannino; lo ripetono in coro i commentatori danteschi del Trecento, con convinzione sempre minore a misura che si affievoliva la « spes regni Ligurie » sepolta nelle arche scaligere con Can Grande, sino alla rabbiosa smentita di Benvenuto. Che proprio uno scaligero fosse destinato a debellare la lupa simbolica, credeva anche Gidino da Sommacampagna (1). Ma, quel che più importa, Piero Alighieri, colui che è il testimonio più autorevole per la storia delle relazioni di suo padre con Verona e con gli Scaligeri, è cotanto involuto, impacciato e diplomatico nel ragionare del Veltro-Dux, che par saperne assai più di quanto voglia palesare; tant'è vero, che il Boccaccio confessava francamente di non capirne nulla. Difatti, egli non cerca più il Veltro in Lombardia, lo aspetta per il 1344, lo chiama « vir virtuosus », « dux », ha l'impressione che esso possa nascere bastardo o comunque essere fabbro della propria fortuna; vi vede insomma un che di simile a Cola di Rienzo, al quale certamente suo padre non poteva neppur lontanamente pensare (2). E costui non è l'ultimo a volere riadattare la profezia dantesca secondo il mutato andazzo dei tempi: un lettore del nostro cod. estense alluminato vede nel « Dux » un Visconti, duca di Milano.

---

(1) Scolari, 37-42.

(2) P. Alighieri, 532 Nannucci. Notiamo, che il Grandgent sospetta alcunchè di simile alla mia tesi, *D. C. annot.*, I, 10, ma attribuisce a Dante una voluta oscurità diplomatica che mi pare aliena dalle intenzioni del poeta.

Codesto saggio d'indagine critica intorno a quattro « geroglifici » danteschi valga a chiarire il mio contegno verso i chiosatori antichi di Dante. Condivido, in merito, quasi appieno, le idee espresse dal Flamini; ma debbo aggiungere un argomento sfuggito al dotto dantologo. Essi chiosatori appartenevano oramai ad un'età nuova. Il contatto intimo e quotidiano con le Sacre Carte si perdeva ognora più; la tradizione ecclesiastica stessa si ammantava ognora più di paludamenti classici. Quindi, i chiosatori di Dante travisavano talvolta, senza volerlo, il vero significato dei simboli danteschi, come fecero per il « giunco ».

Non voltiamo le spalle a costoro; studiamoli con amore figliale ed intenso, ma ragionato ed oculato.

VLADIMIRO ZABUGHIN.

UN DANTE ILLUSTRATO

DEL RINASCIMENTO

È questo un modestissimo contributo a quella storia della fortuna della *Divina Commedia* nelle arti figurative intorno alla quale, dopo il molto che si è scritto, talvolta fantasticando e annaspando e anticipando sintesi non tutte sicure, molto rimane ancora da indagare e da studiare.

Il « Dante » che fino dal 1914 destò la mia curiosità, durante un breve soggiorno in Roma, e sul quale intendo di richiamare qui l'attenzione degli studiosi (1), è quello, veramente prezioso, posseduto dalla Biblioteca Vallicelliana, dove, nel vecchio Catalogo dei Filippini redatto c. 1750, era indicato con la segnatura H. VII. 95, e oggi reca quella più recente Z. 79 *A* (arca 83).

Si tratta d'un esemplare imperfetto — mancante, cioè, del frontispizio e d'alcune carte nel principio — della famosa edi-

(1) Questo saggio mi sarebbe stato impossibile offrire senza il cortese e cordiale aiuto dell'illustre amico Corrado Ricci, il quale, riconosciuta l'importanza delle illustrazioni contenute nel Dante Vallicelliano, ne fece fotografare un buon numero dal Gabinetto fotografico del Ministero della P. Istruzione, e delle fotografie fatte eseguire si compiacque di concedermi l'uso con una larghezza di cui gli sono vivamente grato. Intorno poi al carattere e al valore di queste illustrazioni, ossequente, come soglio essere, al *ne sutor ultra crepidam*, io non mi sarei azzardato a pronunziare giudizî tanto recisi e precisi, senza i consigli che con intelligenza ed autorità pari all'affettuoso interessamento volle fornirmi il mio buono e bravo collega Lionello Venturi. Ciò sarà una garanzia gradita e sicura anche per quegli studiosi d'arte che altrimenti avrebbero potuto accogliere con benevola diffidenza questa comunicazione d'un puro cultore di lettere.

zione principe della *Commedia* col commento del Landino; il che appare compiutamente dall'*explicit* finale:

« *Fine del Comento di Christo-* | *phoro Landino Fioren-* | *tino sopra la Comedia di Dan* | *the Excellentis-* | *simo El Impresso in Firenze* | Per Nicholo di Lorenzo | Della Magna A di . XXX . Da | gosto. MCCCC . LXXXI ».

La materia del volume, l'esempio dato dallo stesso editore tedesco, con l'aiuto, a quanto pare, di un insigne orefice fiorentino, Baccio Baldini (1), il grande formato *in-folio*, fornito di ampî margini e di frequenti spazî lasciati in bianco, tutto, insomma, contribuiva a tentare il possessore o i possessori di questo libro che, insieme col culto per l'Alighieri, avessero avuto qualche velleità e abitudine d'arte. Orbene: della storia e degli antichi possessori di questo esemplare del Dante del 1481, che era entrato a far parte della Biblioteca dei Filippini prima del 1750 (nel quale anno, s'è visto, lo registrava il vecchio Catalogo), nulla siamo in grado di dire.

Invece possiamo affermare sin d'ora, riservandoci di dimostrarlo, che i possessori i quali cedettero a quella che direi tentazione artistica, furono due e a notevole distanza di tempo e di capacità l'uno dall'altro, pur entro i confini del sec. XVI.

Senza dubbio, il vero interesse di questo volume consiste nei documenti grafici, illustrativi che esso ci offre; ma sarebbe tuttavia una colpa il trascurare le postille marginali, che sono disseminate per gran parte di esso. Anche queste postille sono dovute a due mani nettamente distinte, corrispondenti, senza dubbio, a quelle dei due dilettanti che si compiacquero d'aggiungere al commento landiniano un loro commento artistico.

Cominciamo, dunque, a dir qualche cosa di queste postille e, anzitutto, ad avvertire che la maggiore e la miglior parte di esse appare scritta dal più antico dei due illustratori, appartiene, cioè, come vedremo meglio, alla primissima metà del Cinquecento.

---

(1) Corrado Ricci, *La « D. C. » di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento*, Milano, Treves, 1908, p. xi.

A dir vero, le postille, in sè, non hanno grande valore; ma ci fanno conoscere nell'autor loro un lettore tanto attento e intelligente del testo dantesco e del commento del Landino, da mostrarsi capace alla sua volta di un lavoro di revisione e di nuova dichiarazione.

Esse sono, nella maggior parte dei casi, sobri richiami alle cose più notevoli esposte dal commentatore; richiami che offrono al postillatore occasione di unire la sua parola a quella dell'umanista e dantista fiorentino. Così, là dove (c. iii *v.*) questi parla del Medio Evo, nel quale « finalmente submersa italia da « varie inondationi di barbariche nationi al tutto perirono la « Sapienza e l'eloquenza », leggiamo in margine che « il primo « che dopo la resurrexione della facultà poetica prendesse la « laurea corona fu el petrarca, perchè Dante dinegò prendere « tal honore se non lo prendesse nel baptisterio fiorentino ».

Tutta una serie di queste postille recano varianti di lezione, che sono quasi sempre vere e proprie correzioni al testo dato dal Landino e guastato dal suo tipografo. Non sarà inopportuno offrirne qui un breve saggio.

A c. biiiiv, il v. 94 del c. II dell'*Inf.*, che nel testo landiniano è dato nella forma apparentemente scorretta: « *Donne* gentile nel ciel ecc. », è ripetuto in margine: « *Donna*, *e*, gentile (*sic*) ecc. ». Nel v. 142 dello stesso canto (c. ci *v.*), invece di « cammin *alto* » è segnato « cammin *atro* »; al v. 82 del c. V (c. d viii *v.*), invece di « dal *disio* » è scritto in margine « dal *voler* »; al v. 70 del c. IX (c. gi *v.*), il « vento impetuoso » « li rami schianta, abbatte e porta *fuori* », ma il postillatore corregge di sua mano, questa volta, nel testo « e porta *i fiori* » e nel disegno fa vedere alberi schiantati e abbattuti e in aria fiori travolti dalla bufera. Al v. 28 del c. XXIII (c. oii *v.*) la stampa leggeva: « Pur mo *venner e tuot* penser tra miei », e il postillatore corregge: « *venieno e tuo* » e al v. 46 dello stesso canto corregge il « *di* doccia » in « *per* doccia ».

Similmente, al c. XXIII, vv. 133 e 135 (c. ovi *v.*), deturpati nel testo con « che tu non *credi* » e con « uallon *fedi* », egli cor-

regge con *speri* e *feri*. Al c. XXIV, v. 42 (c. O. vii *r.*) « onde l'ultima *parte* si scoscende », corregge, giustamente, « l'ultima *petra* », e al v. 119 dello stesso canto: « o *potentia* di Dio », corregge in « o *iustitia* ».

Per finire con queste spigolature: al c. XXXIV, v. 126: « quella che *par di la* », è corretto in « *appar di qua* » e al c. I, v. 49 del *Purgatorio*, la « *perduta* strada » è giustamente corretto in « *smarrita* ».

Ma l'artista-dantista, nel leggere con attenzione il suo Dante, non dovette faticare molto ad accorgersi che nella sua edizione, deplorevolmente scorretta, della *Divina Commedia*, lo stampatore aveva dato altre e più gravi prove della propria negligenza (e a lui che era « della Magna » si possono concedere le attenuanti, non così al Landino e ai suoi amici revisori!). Infatti egli ebbe cura di aggiungere in margine i versi, anzi le intere terzine (a c. A xv *r.*, c. II del *Paradiso* dal v. 118 al v. 126, sono tre le terzine mancanti!) che erano state omesse.

Non contento di questo lavoro di revisione, l'artista-postillatore non trascura le occasioni che gli si offrono, di dar saggio della propria coltura, che, certo, non era comune, come non era comune la sua preparazione speciale nel campo dantesco.

Così, ad es., al v. 129 del c. I dell'*Inferno* (c. bi *r.*), nella citazione del verso di Persio, fatta dal Landino, aggiunge in margine l'indicazione più precisa « Sat. 3 ». Ma non sempre alla sua buona volontà corrispondevano i mezzi dei quali disponeva. Tale il caso avveratosi allorchè, giunto egli con la lettura alle ultime terzine del c. XXVI del *Purgatorio*, all'accorata commovente invocazione di Arnaldo Daniello, vedendo in così malo modo conciati quei versi provenzali, pensò di riscriverli in margine (c. lliii *r.*) secondo la lezione che qui fedelmente trascrivo ad uso dei dantisti-provenzalisti più pazienti e curiosi, i quali sorrideranno della ingenua presunzione di questo correttore, che nella sua ignoranza di provenzale si sentiva portato verso le forme francesi.

« Tant mabellit nostre courtoys demant | Que ne me puis, ne

« ueul a uous couurire. || Je suys Arnault qui pleure et vois « cantant | En ce tous guay la passee folleur. | Et uoy joy- « cahen (?) le iour que sper deuant || Or e vous .prie par ce val- « leur | Qui vous guide au som deste chalina | Souuengne uous « a temps de ma dolleur ».

Non di rado il commento del Landino, ricco di dottrina e di erudizioni varie, conforme all'abito intellettuale dell'insigne umanista, è come un incitamento pel Nostro a dar saggio della sua propria coltura, riempiendo non pochi spazî bianchi che gli offrivano i margini, di postille con citazioni latine, intese a chiarir meglio il pensiero di Dante e del commentatore.

Ad es., al v. 37 del c. III del *Purg.* (c. bb iii *r.*), a proposito della distinzione fra *quia* e *quare* sulla quale aveva dissertato il Landino, citando Aristotele, il postillatore annota in margine: « Imo « rectius quia duplex est notitia: quia et propter quid: cogno- « scimus quia est absq. notitia causarum: cognoscimus uero « causis ecc. ».

A questo riguardo offre un particolare interesse per noi la c. ffi *r. v.*, che è insolitamente ricca di postille, suggerite all'artista-dantista dalle prime terzine del c. XV del *Purg.* e accompagnate da relativi disegni di carattere architettonico e geometrico. Vi leggiamo, fra l'altro: « Sempre a guisa di fanciullo « scherza, imperciocchè siccome la spera celeste senpre è in « moto, così senpre i fanciulli scherzando e non è vero ch el « fanciullo » [sia tale] « fino a meza età e di poi cali perchè in « quanto fanciullo sempre acquista e quando cala, cala in quanto « vecchio... ».

Evidentemente, non sono chiose rivelatrici, ma bastano ad attestarci ancora una volta il vivo interesse e il buon volere di chi le scriveva. Al quale proposito giova meglio la postilla che nella stessa carta l'ignoto dantista scrisse accanto a un buon disegno illustrativo d'astronomia dantesca, da lui tracciato a raffigurare l'ora accennata dal poeta, e la terra con Gerusalemme dominante nella parte superiore, l'Inferno, visibile nelle viscere della terra, e il monte del Purgatorio nella parte infe-

riore. La postilla latina, di carattere scientifico, che si può vedere parzialmente riprodotta nella *Fig. 20*, incomincia così: « Radius solis qui rediit reflexus uere qui possit in infinitum « reflecti quia reflectitur in sole et discedens rursus idem « actitat qui si accidit in instanti eodem tempore erit radius solis « in aqua secundo reflexus. Potius est scientia speculorum que « considerat radios [refl]exos, prospectiua uero considerat lineas « uisuales et illarum [desce]nsus siue ascensus itemque dimi- « nutiones et augumenta sub alternatiua (?) geometrie sicut hec « speculorum sub al[tern]atiua prospectiue... ».

La chiosa qui assume il tono d'una lezione di fisica; e una lezione impartita al Landino.

Altrove la lezione è più sobria e più calzante; come al v. 36 del c. XVI del *Purg.* (c. ffv *v.*), dove alla chiosa landiniana, intesa a spiegare la « fascia » dantesca (« quello si è il corpo, il quale per « la morte si corrompe et è fascia dell'anima perchè la collega « dentro a sè »), annota: » Immo continetur corpus ab anima « cum ipsa sit forma ipsius. Videtur enim magis quid forma con- « tineat quam que contine[atur] ». Nella pagina seguente, al v. 87 dello stesso canto (« Voi che vivete, ogni cagion recate », ecc.), l'artista-dantologo postilla: « Ut fert plato absque secundis « causis »; e più oltre (c. ffvi *v.*), dopo parecchie altre postille latine di carattere filosofico-scolastico, esce in queste considerazioni: « Lauctore dice di *Picciol bene prima sente sapore* « direbbe di poi *quini singanna et dreto ad esse corre* questo « bene fussi el principio el quale come per perfectione da... « [illeggibile, per abrasione] e le cose e desiderato ma e il ben « proposto alla *pro*pria sensitiua el quale *causa* deceptione nella « anima et peroche sommersa lanima nelle sensitiue potentie « a quel fine si muo[ue] oue li sensi la inclinano et la inclina- « tione sensitiua non [e con] forme alla rationale la quale parte « è in noi comune con li [anim]ali anzi in più delle cose li e « contraria fu adunque neces[sar]io che la ragione insurgesse et « insegnassi che mortificando [i sensi], le loro potentie si diminui- « scono et allora predomina [la r]agione et questa è la guida... ».

E più sotto, a illustrare meglio le « unghie fesse » del v. 99, riferisce un passo di Aristotele « in libris de historia anima- « lium ».

Ma queste spigolature possono bastare (1).

Come si vede, questo primo illustratore del Dante vallicelliano era persona tutt'altro che sprovvista di coltura e il suo zelo di dantista cercò di mostrare con queste chiose non meno che coi numerosi disegni.

* * *

Ciononostante, queste postille nel prezioso volume non hanno per noi se non un'importanza secondaria, dacchè la curiosità, anzi tutta l'attenzione nostra si volge più volentieri e con giustificata preferenza alle illustrazioni artistiche.

Nei numerosi disegni illustrativi che sono disseminati pei margini laterali — e talvolta anche per quelli superiori e inferiori — di questo volume, non è difficile ravvisare due mani indubbiamente diverse, appartenenti a due toscani, a quanto pare, ambedue dilettanti, vissuti, come si è detto, a distanza di più che mezzo secolo, di valore senza confronto più cospicuo, il primo, che i saggi architettonici finali farebbero supporre particolarmente esercitato nell'architettura. Questo artista dilettante più antico sembra — se non è un'illusione la mia — abbia voluto lasciarci un documento diretto e sicuro di carattere cronologico, che ci permette di fissare l'anno nel quale attendeva all'opera sua d'illustratore, anzi l'aveva presso che condotta a termine. Infatti alla p. Hvi *r.*, dove il Landino chiosa la terzina (vv. 118-

(1) Aggiungo ancora in nota la chiosa che il nostro artista appose in margine (c. Fvi *v.*) al v. 73 sg. del c. XVIII del *Parad.* (« E come uccegli surti di riuera »): « Nota discreto lectore che oltre a quello che lo interprete di- « chiara in questo loco attenenti alle lettere si può conoscere la comparazione « delli ucelli (*sic*) delli quali parla più absoluta et più poetica, dicendosi che « dal volato delli tali ucelli qual si fussi chi le trouassi formò le prime figure « delle lettere ».

120) del c. XXVI del *Paradiso*, nella quale Adamo risponde a Dante quanti anni egli aveva atteso nel Limbo la propria liberazione, il nostro artista-dantista trascrive in margine il numero dei « volumi », a questo modo: « 4302 orbis exordia » e sotto a quella cifra ne scrive un'altra « 1519 » che non può essere se non l'anno in cui egli segnava quella postilla marginale. Nell'anno 1519, dunque, e probabilmente in Roma, ai bei tempi — belli per l'arte — di Leone X.

Questa cronologia è esuberantemente confermata dai caratteri paleografici delle postille, dovute, senz'alcun dubbio, alla stessa mano del più antico dei due illustratori; il che apparirà evidente ai lettori, grazie alle riproduzioni che ne offriamo loro, sovrattutto alle *Figg. 1* e *22*.

Questo illustratore può dirsi risolutamente un quattrocentesco, e per nascita e per educazione, anche se operava nel secondo decennio del Cinquecento. Dicevamo che, più che un vero artista, egli è un dilettante, ma un dilettante tutt'altro che comune. Ha non poche ingenuità, derivanti da inesperienza, ha del primitivo, tradisce un'innegabile povertà di mezzi, ma possiede anche una certa originalità, una forza d'iniziativa e una discreta individualità, abbastanza visibile. È fornito d'ingegno pronto, di un senso felice della realtà, ch'egli osserva bene e si fissa nella retina; è capace di osare, di fare, sì, cose assai deboli e talvolta addirittura sbagliate, quale la scena del « maestro » e del « discente » (*Fig. 8*), ma è anche capace di tentativi assai felici, nei quali gl'influssi botticelliani s'alternano e s'intrecciano con quelli ghirlandaieschi e verrocchieschi. Ha una vivacità illustrativa, che ci compensa anche quando l'opera sua di disegnatore s'arresta allo stato d'abbozzo rudimentale.

Non aspettiamoci da lui interpretazioni profonde del poema dantesco, scene o figure tratte dall'intimo di quel mondo di poesia, di psicologia, di pensiero, di storia. Evita quasi sempre di raffigurare il poeta e le sue guide, d'addentrarsi nel vivo dell'azione. Le sue illustrazioni sono, come quelle della massima parte degli illustratori contemporanei, di carattere episo-

dico e descrittivo; ma segna un progresso enorme in confronto di quei timidi e poveri disegnatori che si erano sforzati, ancora pochi decennî innanzi, di illustrare il poema divino coi loro infantili pupazzetti, come si può vedere dal saggio che offro, traendolo dall'edizione veneziana del 1491 (*Fig. 19*), con quel minuscolo Manfredi posto di fronte a quel gigantesco inverosimile Dante e vicino a quel Virgilio barbuto. Il nostro disegnatore, guidato da un vivo senso realistico, coglie di preferenza quelle similitudini, quegli accenni, quelle immagini che lo richiamano alla vita attuale, e gli permettono di tradurre nei suoi rapidi segni impressioni e ricordi di forme vedute o di scene e figure ch'egli immagina per analogia, con una foga, talvolta felice, di fantasia costruttrice. Si vedano, ad esempio, la *Fig. 7*, che rappresenta, dall'*Inf.* XIII, 112, un episodio della caccia al « porco » singolare, al cinghiale la *Fig. 8*, dove, nei due disegni superiori, vediamo illustrata la doppia similitudine compresa nella famosa terzina del c. XV dell'*Inf.* (vv. 18-21), quella dei due viandanti che si « riguardano l'un l'altro, da sera, sotto nuova luna »; e quella del « vecchio sartore ». Due piccoli bozzetti cotesti, che documentano bene la tendenza caratteristica del nostro artista ai disegni di piccole dimensioni, che sono, è vero, anche i più facili, ma nei quali egli condensa, costruendo coi suoi segni orizzontali, intensi e scuri, visioni e impressioni piene di verità e di vita. Lo stesso si dica del disegno (*Fig. 9*) illustrante il verso dell'*Inferno* (c. II, 48): « Come falso veder bestia, quand'ombra »; alla quale illustrazione s'accompagna degnamente quella raffigurante la « bestia « che si liscia » del c. VIII, v. 102, del *Purgat.*, cioè un gatto sdraiato sopra un cuscino.

In tal modo, nei suoi momenti più felici, questo ignoto illustratore della *Commedia* ci offre, senza forse saperlo, certi schizzi che agli occhi nostri sono piccoli capolavori, pieni di modernità fresca e sincera. Tali, insieme coi due viandanti « sotto nuova luna » e il « vecchio sartore » già ricordati, i disegni rappresentanti, dal c. XII, vv. 45 sgg., dell'*Inferno*, il

« mastino » ed il « furo », il ladro che s'allontana faticosamente sotto il peso del ricco bottino (*Fig. 5*); quello (*Fig. 20*) che ritrae, dal c. XXIII, 1 sgg., dell'*Inf.*, due frati minori che se ne vanno l'un dopo l'altro per via; quello (*Fig. 6*) che ci fa vedere, a illustrazione del c. XXVI, vv. 65 sg., il villano sceso dalla montagna, che « s'inurba » carico dei prodotti del suo podere, che s'affaccia « stupido » e turbato alla porta della città.

Notevole per modernità di concezione e d'esecuzione è il disegno (*Fig. 23*) che illustra il passo del *Parad.*, XIII, 77-78, dove si accenna, in forma di comparazione, « all'artista — c'ha l'abito dell'arte e man che trema »: uno scultore intento a martellare la testa d'una sua statua gigantesca, accanto a un torso marmoreo da lui sbozzato.

Curiosa e interessante, l'altra scena (*Fig. 14*), nella quale l'artista osò illustrare la complicata terzina del c. XXX, vv. 91-93, del *Paradiso*:

> Poi, come gente stata sotto larve,
> Che pare altro che prima, se si sveste
> La sembianza non sua in che disparve,

e nella quale appaiono, in momenti e atteggiamenti diversi, tre uomini già mascherati, che si sono tolti le maschere. Curiosa, dicevo, anche pel contrasto che deriva dall'avere, immediatamente soprastante ad essa, l'altra scenetta raffigurante una madre in atto di porgere la mammella al suo « fantino » (*Paradiso*, XXX, vv. 82-84).

Nella scena dei tre smascherati si rileva un'altra tendenza caratteristica di questo disegnatore, che anche in ciò si dimostra degno figlio del Rinascimento; ed è la tendenza alla rappresentazione del nudo umano, perfino in casi nei quali la nudità si direbbe inopportuna o addirittura sconveniente. Di questa tendenza caratteristica, spinta sino all'indiscrezione, abbiamo esempi numerosi nel nostro Dante illustrato; basti citare la scena, nella quale è illustrata, dall'*Inf.* XXI, 94-96, l'uscita dei « fanti » dal castello di Caprona, non soltanto disarmati, ma nudi (*Fig. 12*),

e l'altra nella quale l'esperimentatore coi tre specchi dinanzi e col « lume », anzi una fiamma, dietro a sè (*Parad.*, II, 97-99), ci appare nella nudità più completa.

Questo amore pel nudo era dovuto, occorre appena avvertire, a quel classicismo, che ormai trionfava dovunque e prendeva la mano agli artisti tutti, più o meno, ed è quindi naturale si facesse sentire anche nell'opera del nostro illustratore della *Commedia*. La sua educazione classica lo portava a dare del testo dantesco interpretazioni artistiche che, informate come erano allo spirito della Rinascita, si direbbero anacronistiche, mentre ritraggono con maggior fedeltà che non si creda quanto nello spirito stesso del Poeta era intuizione potente della bellezza e dell'arte antica. Si veda, ad esempio, la bella cariatide (*Fig. 18*) che illustra la similitudine del *Purg.*, X, vv. 130-2; oppure la scena (*Fig. 17*) nella quale l'artista con felice ardimento fantastico e con gusto classico e con notevole sobrietà ritrae le ninfe « che si givan sole — per le salvatiche ombre », ninfe cacciatrici, ma, questa volta, non più nude. Classicheggiante, e, in certi particolari caratteristici, di sapore verrocchiesco, è la figurazione delle « tombe terragne » (*Purg.*, XII, 16 sgg.), nella quale l'errore interpretativo dell'artista, che ci ha dato invece una tomba sopra terra, è un effetto di quell'educazione e di quelle abitudini classiche di cui appunto s'è parlato (*Fig. 25*) e che erano in lui più forti che non la fedeltà al testo dell'Alighieri.

Qualche volta egli lascia libero il volo alla sua fantasia, eccitata dalla grandiosità suggestiva della poesia dantesca, e, non più soggetto ad influssi artistici, riesce a interpretare in modo del tutto originale il testo della *Commedia*. Tale è il caso del disegno (*Fig. 2*) nel quale egli seppe schizzare con bravura efficace la « lunga tratta » dei vili (*Inf.*, III, 52-57), che corrono dietro ad una « insegna portata da un dèmone capripede ». A questo proposito giova fare un riscontro con uno dei disegni che illustrano il Dante dell'edizione veneziana di Marchiò Sessa (1564) già posseduto dal defunto comm. Carlo Lozzi, di cui diede no-

tizia Corrado Ricci (1). Come questi rilevò subito, appena ebbe sott'occhio la fotografia del nostro disegno, questo appare essere stato conosciuto e riprodotto evidentemente dall'illustratore più tardi.

E questo particolare non è per noi privo d'interesse, dacchè attesta l'esistenza del nostro Dante in Roma poco oltre il 1564 e fa vedere che esso aveva una certa notorietà, e almeno aveva richiamato l'attenzione d'un altro disegnatore, la cui opera sembrò ad un autorevole giudice come il Ricci « per molti rispetti interessantissima ». Certo, sarebbe utile ed opportuno poter fare alcuni più minuti confronti fra i due Danti illustrati; anche perchè il Ricci rileva che nell'esemplare Lozzi i disegni sono di almeno due mani, proprio come nel nostro, una più abile, l'altra mediocre, e che vi sono « notevoli postille interpretative », onde verrebbe quasi il sospetto che l'uno dei due Danti fosse una copia dell'altro, così nelle illustrazioni, come nelle chiose.

Per compiere questi affrettati ragguagli resterebbero da risolversi alcuni interessanti problemi. P. es., quando illustra accenni danteschi a scene o fatti reali, di carattere storico o locale, il nostro artista disegnava dal vero — o direttamente o per notizie raccolte —, oppure suppliva con l'immaginazione, procedendo per analogia? I due esempi ch'io scelgo, ci permettono di accogliere come più probabile la prima soluzione. Chi schizzava alla brava il ponte e il Castello di Sant'Angelo in Roma, a illustrazione del c. XVIII, 28 sg., dell'*Inf.*, aveva senza dubbio impressa nella memoria la visione della realtà da lui veduta (*Fig. 4*); similmente, l'artista che illustrava con così vivo senso della verità la descrizione dantesca dell'« arzanà » veneziano (*Inf.*, c. XXI, vv. 7 sgg.), doveva ricordare una visita da lui fatta nella città delle Lagune o aver avuto da visitatori di essa precise informazioni che gli permettessero di tracciare con ric-

(1) Nel cit. vol. *La « D. C. » di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento*, pp. XVI sg.

chezza di minuti particolari e con certa grandiosità d'impressione complessiva quello spettacolo caratteristico (*Fig. 11*).

L'artista che, pur essendo un dilettante, cercava d'illustrare con tanto impegno e con tanto ingegno la *Commedia* dantesca non aveva soltanto buona preparazione letteraria e coltura e attitudini artistiche; aveva anche non comuni disposizioni ed esperienza in fatto d'architettura e queste sue doti si sforzò di far valere nella illustrazione d'un poema nel quale hanno tanta importanza gli elementi architettonici. Questa particolare educazione del Nostro risulta documentata in modo evidente dai disegni finali, che, anche per la esattezza dei particolari, per la cura delle proporzioni e per le tracce di calcoli che rimangono in certi appunti numerici (*Fig. 26*), fanno pensare addirittura ad un architetto.

Comunque, soltanto un disegnatore che avesse l'abitudine al lavoro architettonico, poteva eseguire un prospetto dell'inferno dantesco, con singolare precisione di particolari minuti, quale il Nostro dantista ci ha lasciato nel Dante vallicelliano (*Fig. 1*). Particolari grafici e particolari che diremo letterarî, rappresentati, questi secondi, dalle esatte indicazioni onde l'illustratore accompagna le varie parti da lui tracciate della « valle dolorosa ». E questa rappresentazione mi sembra notevole e lodevole non soltanto per la sua esattezza, ma anche per l'abilità e l'intelligenza con cui l'autore ha saputo superare le non lievi difficoltà dell'impresa; il che gli potè riuscire, perchè in lui al conoscitore coscienzioso del poema dantesco e all'artista, esperto a maneggiare la penna, si univa, come s'è detto, l'architetto o il dilettante d'architettura, avvezzo ai calcoli e allo studio delle proporzioni. Queste qualità non comuni si possono notare anche nell'altro disegno (*Fig. 22*) nel quale il Nostro, con l'intenzione d'illustrare graficamente gli accenni astronomici e cronologici contenuti nelle prime terzine del c. XV del *Purgatorio*, pensò di offrirci uno schizzo, in piccole dimensioni, dell'Inferno e dell'antipodo monte del Purgatorio, col sole rotante nella sua ecclittica. E questa tavola riesce doppiamente interessante per

noi, perchè riproduce anche la già ricordata postilla e il relativo schizzo, con cui il Nostro volle illustrare la similitudine contenuta nello stesso canto (vv. 16-21) sul raggio incidente e su quello riflesso. La postilla e lo schizzo ci permettono d'identificare, senza alcun dubbio possibile, il postillatore col primo dei due illustratori.

Passiamo ora a dire alcunchè del secondo.

Il suo stile, il modo suo di comportarsi di fronte al primo, i caratteri della sua scrittura, nelle poche notazioni grafiche che si palesano uscite dalla sua mano, tutto concorre a farci ritenere che si tratti d'un mediocrissimo disegnatore, vissuto almeno un mezzo secolo più tardi del suo predecessore, cioè nella seconda metà inoltrata del Cinquecento (1).

Anzitutto un'abitudine lo distingue dal primo: quella di preparare a matita il suo disegno e di ripassarlo poi a penna.

A differenza dell'altro, tratteggia a lineette curve, larghe, gonfie, frequentemente spezzate e non di rado incerte. È un manierista eclettico, che si risente della maniera post-michelangiolesca.

Della sua mancanza d'individualità artistica è caratteristico documento il fatto, abbastanza frequente, ch'egli copia dal suo predecessore scene o figure, ingrandendole e sciupandole.

Un esempio assai istruttivo di ciò ne offre la *Fig. 21*, dove riappare ingrandito a matita e deformato il « vecchio sartore » del primo artista; e il disegno, dove si vede ripetuto malamente in

---

(1) Un insigne maestro di storia e di critica d'arte, avendo dato, dietro mia preghiera, un'occhiata al Dante nostro, mi scrisse: « Nel basso della carta « del c. XIV del *Paradiso*, v'è, a matita, un disegno d'un gruppo di genietti « danzanti, ricavato da altro simile di Raffaello; e poichè il disegno, per i « contorni incerti, interrotti si mostra della mano consueta, conviene assegnare « dunque tutti i disegni al 1515 circa ». Sennonchè egli non ebbe agio di avvertire che i disegni son dovuti a due mani e che quel ballo tondo a matita non è se non l'imitazione mal riuscita, e in proporzioni maggiori, di quello che il primo disegnatore aveva schizzato con la consueta franchezza nel *recto* della stessa c. Eiii *r*. Il che non esclude che il più tardo illustratore ricordasse anche i genietti danzanti di Raffaello.

maggiori proporzioni il « villanello » disegnato dal primo illustratore. Il suo Caronte (*Fig. 3*) è un ingrandimento infelice di quel Capripede portatore dell'« insegna » dei vili, che abbiamo additato nella *Fig. 2*; e come il primo illustratore si differenzii da lui e lo superi, anche nei suoi disegni meno riusciti, si può vedere dal Pluto mostruoso, con le estremità di fauno, quale appare nella *Fig. 15*.

Ma qualche volta egli non s'accontenta di copiare, d'imitare, guastando; si spinge sino a ripassare i disegni del suo predecessore, ingrossandone goffamente i tratti con una incoscienza deplorevole. Questo suo intervento di guastamestieri è evidente nel disegno schizzato dal suo predecessore del Ponte S. Angelo (*Fig. 4*), dove sono grossamente segnate dalla sua mano pesante le statue che ancora sorgevano lungo i parapetti; più evidente ancora nella *Fig. 10*, nella quale s'illustrano le prime terzine del c. XXII dell'*Inferno*. L'insegna che appare all'estremità sinistra, come esempio di segnali fatti « da terra », è una grossolana ripetizione di due altre consimili segnate dal primo illustratore nella parte centrale e nella superiore della scena.

Una delle cose meno peggio riuscite di questo secondo illustratore è la testa (*Fig. 24*) dell'« orbo » che leva « lo mento in su » (*Purg.*, XIII, 102).

Prima di chiudere con queste spigolature, che potrebbero continuare a lungo, ma senza aggiungere nulla di veramente nuovo o tale da modificare, comunque, i giudizî già espressi, ancora un esempio. A confermare quanto s'è detto circa il carattere, lo spirito d'iniziativa e la capacità artistica del primo illustratore e la sua superiorità sul secondo, giova, dopo aver veduto i saggi dei disegni di quest'ultimo, osservare l'illustrazione maliziosa e trivialotta (*Fig. 16*) che il primo artista fece della terzina del *Purgat.* (c. XII, vv. 127-132):

. . . . . come color che vanno
con cosa in capo non da lor saputa,
se non che i cenni altrui sospecciar fanno
. . . . . .

E qui debbo arrestarmi, resistendo alla tentazione di passare in rassegna molti altri fra i più caratteristici disegni onde ribocca questo Dante vallicelliano, perchè mi sarebbe impossibile accompagnarla con quelle riproduzioni senza le quali una descrizione verbale riesce sempre insufficiente.

Debbo arrestarmi e concludere, nella fiducia che questi ragguagli sieno riusciti a dare almeno un'idea del carattere e del valore di queste illustrazioni, particolarmente per la parte più interessante e più viva, quella che fu eseguita dalla prima mano. Essa, senza volerne esagerare la portata artistica, pare a me attesti e confermi ancora una volta come l'immortale poesia dell'Alighieri, il cui culto rifioriva più intensamente e più diffusamente fra noi nel periodo meridiano della nostra Rinascita, ispirasse non indarno la fantasia e acuisse l'ingegno d'ignoti dilettanti d'arte e di studî. Erano gli anni gloriosi che avevano già ammirate le leggiadre figurazioni di Sandro Botticelli, il primo vero e grande illustratore della *Commedia*, e le potenti creazioni di Luca Signorelli, con le quali fu detto essersi iniziata l'interpretazione umana, anzi umanistica, del poema dantesco (1), e non ancora avevano salutate le nuove fantasie di Michelangelo e le belle illustrazioni di Federico Zuccari (2).

Erano gli anni nei quali il genio dell'Alighieri aveva fatto vibrare del suo fascino misterioso quegli spiriti, pur così posseduti e ammaliati ormai dai miracoli della risorgente bellezza

---

(1) Gino Fogolari, *Gli illustratori della « Commedia »*, nel vol. miscellaneo *Dante*, Milano, Treves, 1921, p. 369. Mentre rivedo queste bozze mi giunge il lucido discorso inaugurale di Pietro Toesca, *Sandro Botticelli e Dante*, Firenze, 1922 (estr. dall'*Annuario* del r. Istituto di Studi Superiori), al quale sono lieto di rinviare.

(2) Per questa parte rimando specialmente all'opera già citata di C. Ricci, *La « D. C. » di D. Al. nell'arte del Cinquecento* (*Michelangelo, Raffaello, Zuccaro, Vasari*, ecc.), dove, come ho avvertito, c'interessano in modo particolare le pagine (pp. XVI-XVIII) dedicate alla illustrazione del Dante già posseduto dal Lozzi. Ci colpiscono le analogie che corrono fra quei disegni e quelli del Dante Vallicelliano, tanto che, essendo necessario ammettere fra i due un rapporto di dipendenza, questo non può essere che a favore del Nostro.

antica, pagana; gli anni in cui Giulio II si faceva « ogni sera « leggere Dante e dichiarar da Bramante » (1).

Nella storia degli illustratori del poema, che in quel tempo si fecero più numerosi e rinnovarono, insieme con la tecnica, criteri e procedimenti, ispirazioni e mezzi espressivi, l'ignoto disegnatore delle più antiche illustrazioni, contenute nel codice Vallicelliano, merita anch'esso un posto che non è certamente degli infimi.

VITTORIO CIAN.

---

(1) Lettera di Stazio Gadio a Tolomeo Spagnoli, da Bologna, 13 dic. 1510, pubblicata da A. LUZIO, *Le letture dantesche di Giulio II e di Bramante*, nel *Corriere della Sera*, 11 sett. 1908.

INDICE

Alfredo Galletti. — *La poesia di Dante* . . . . . *Pag.* 1

Giuseppe Zonta. — *La lirica di Dante* . . . . . » 45

Bruno Nardi. — *Due capitoli di filosofia dantesca:* I. La conoscenza umana; II. Il linguaggio . . . . . » 205

Giovanni Crocioni. — *Una canzone marchigiana ricordata da Dante* » 265

Alberto Magnaghi. — *La « Devexio Apennini » del « De vulgari Eloquentia » e il confine settentrionale della lingua del sì* (con una carta) . . . . . » 363

Francesco Ercole. — *Le tre fasi del pensiero politico di Dante* » 397

Vladimiro Zabughin. — *Quattro « geroglifici » danteschi: Gerione-Lonza, la Corda, il Giunco e « Veltro-Dux-Gran Lombardo »* . » 505

Vittorio Cian. — *Un Dante illustrato del Rinascimento* (con ventisei figure) . . . . . » 564

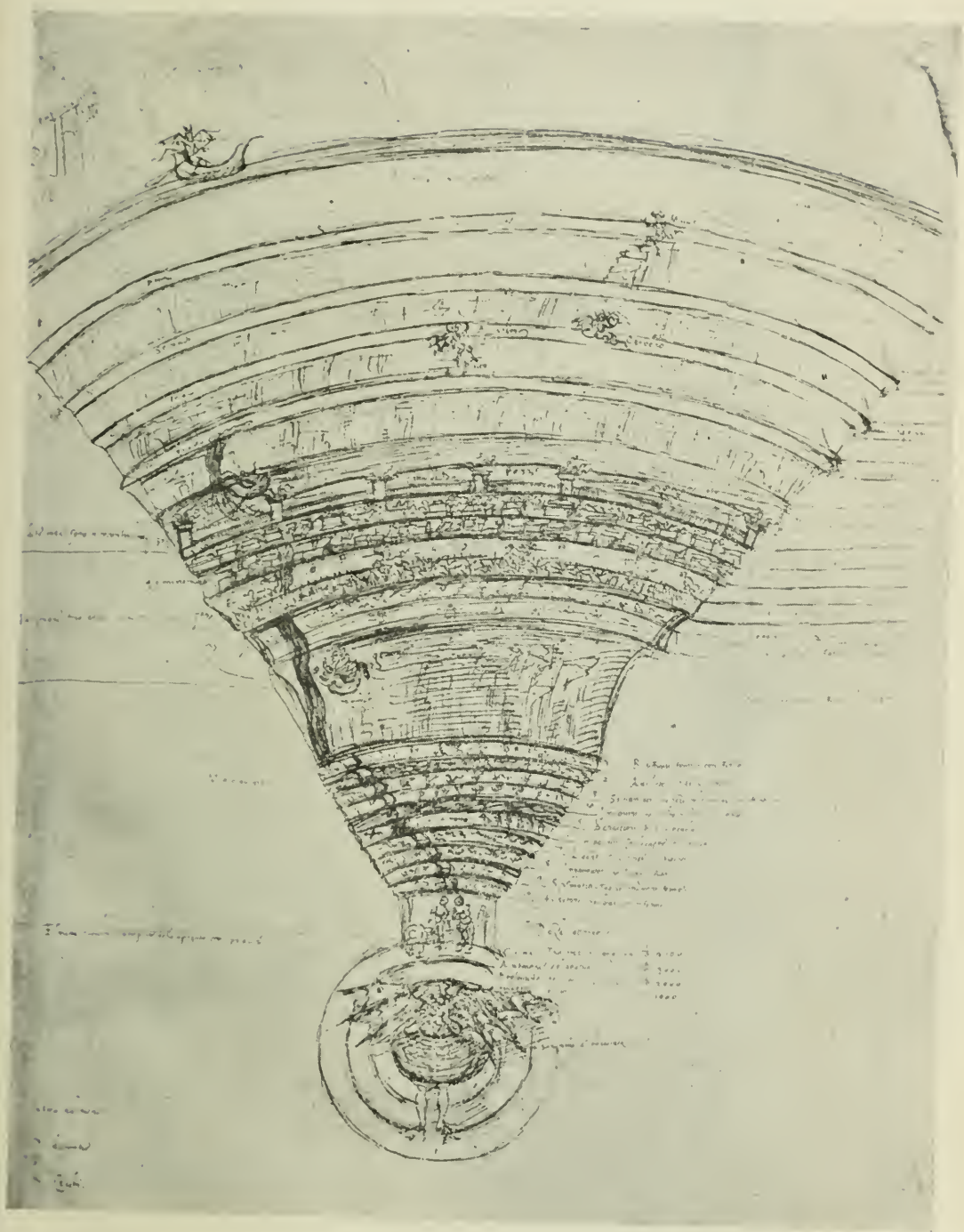


Fig. 1.

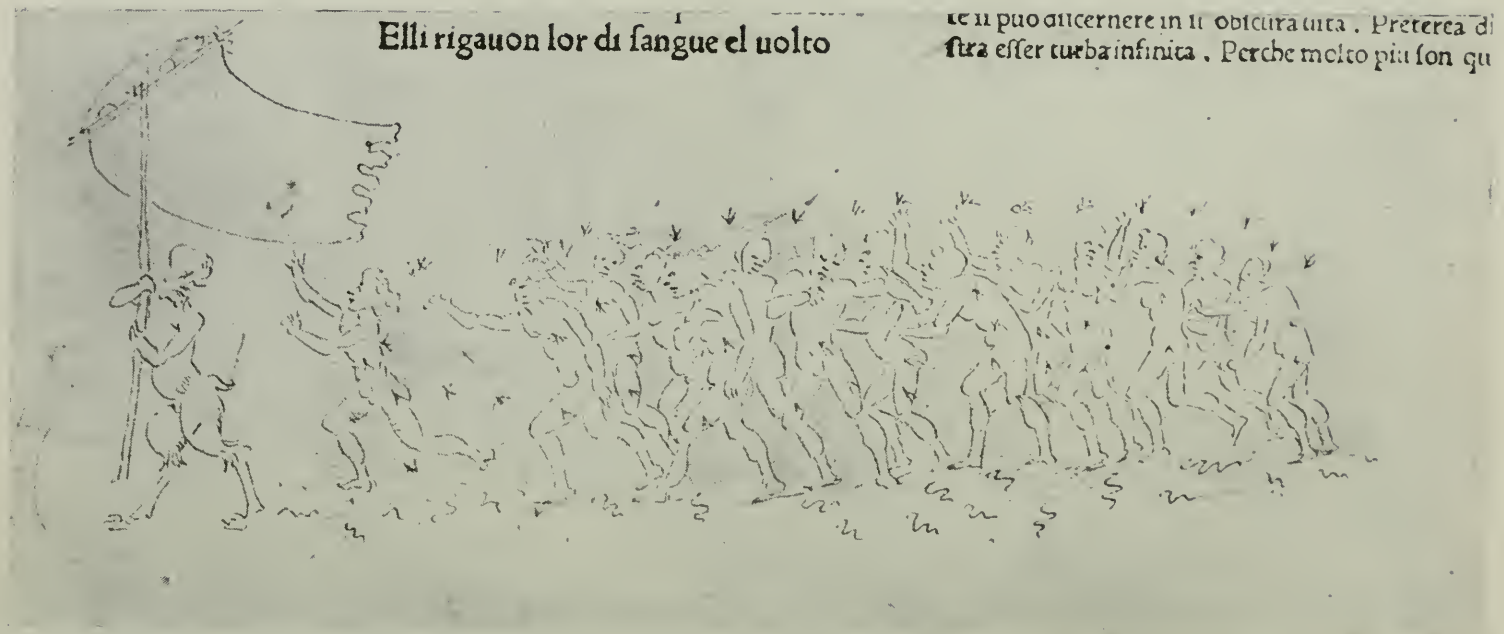


Fig. 2.

Fig. 3.

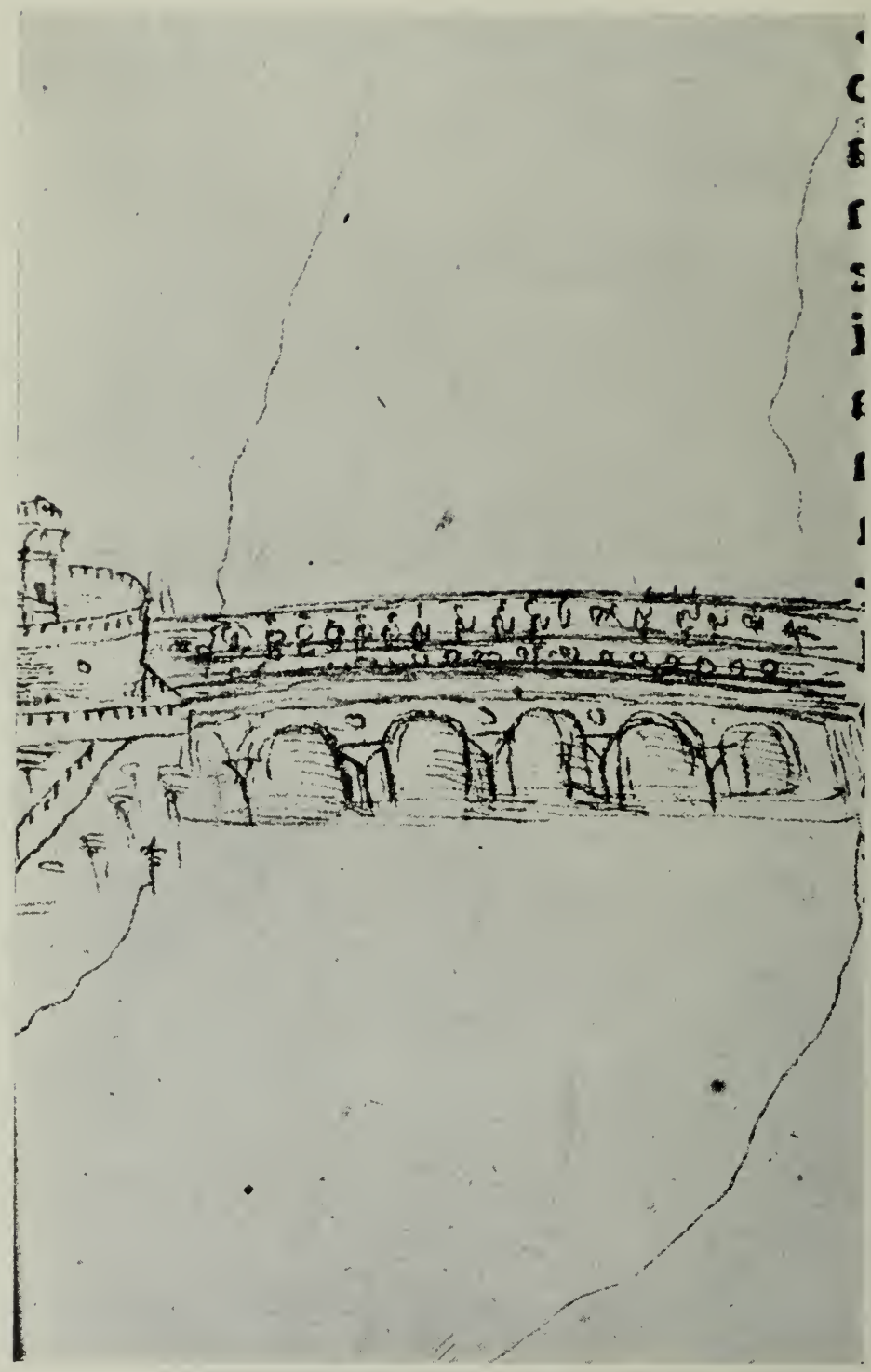


Fig. 4.

Fig. 5.

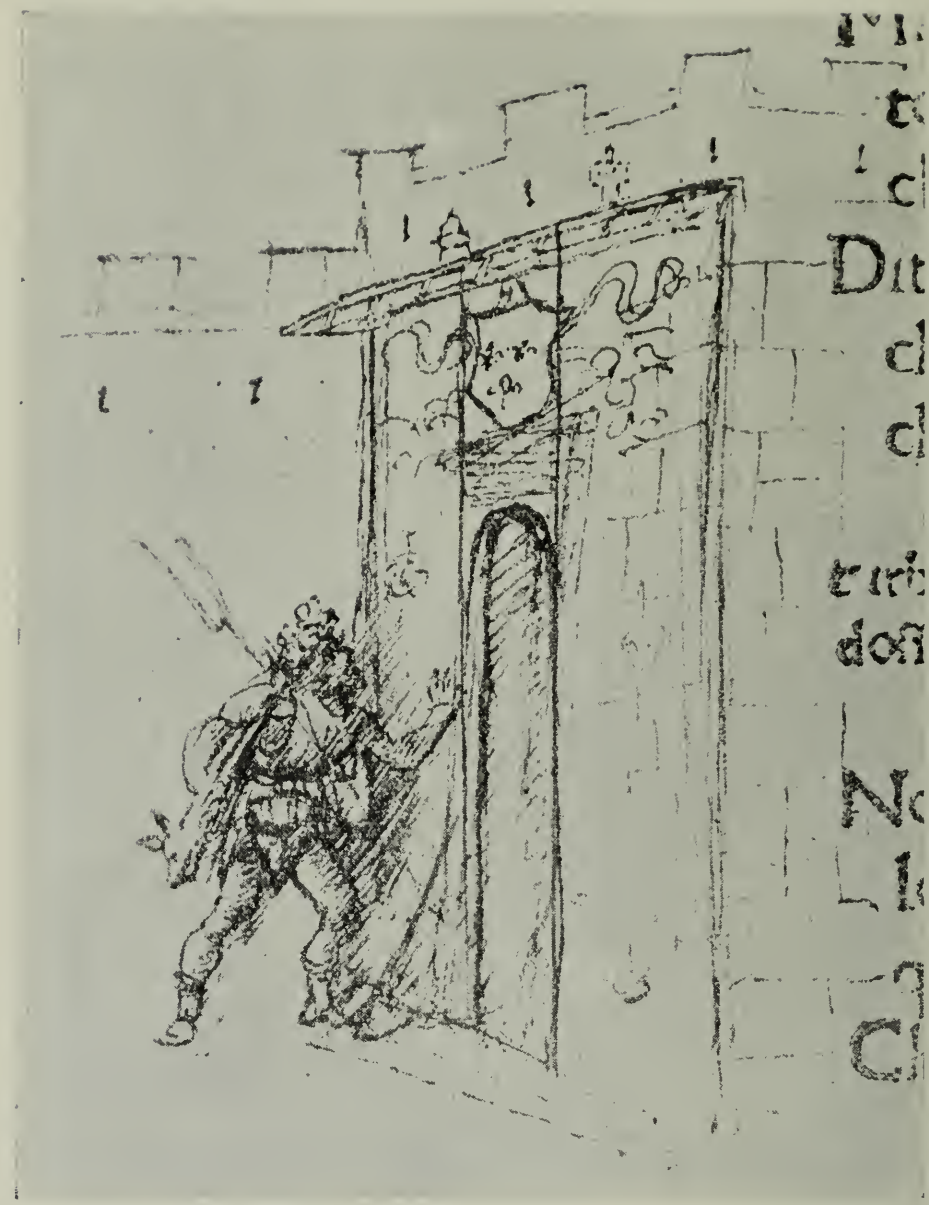


Fig. 6.

Fig. 7.

Figg. 8-9.

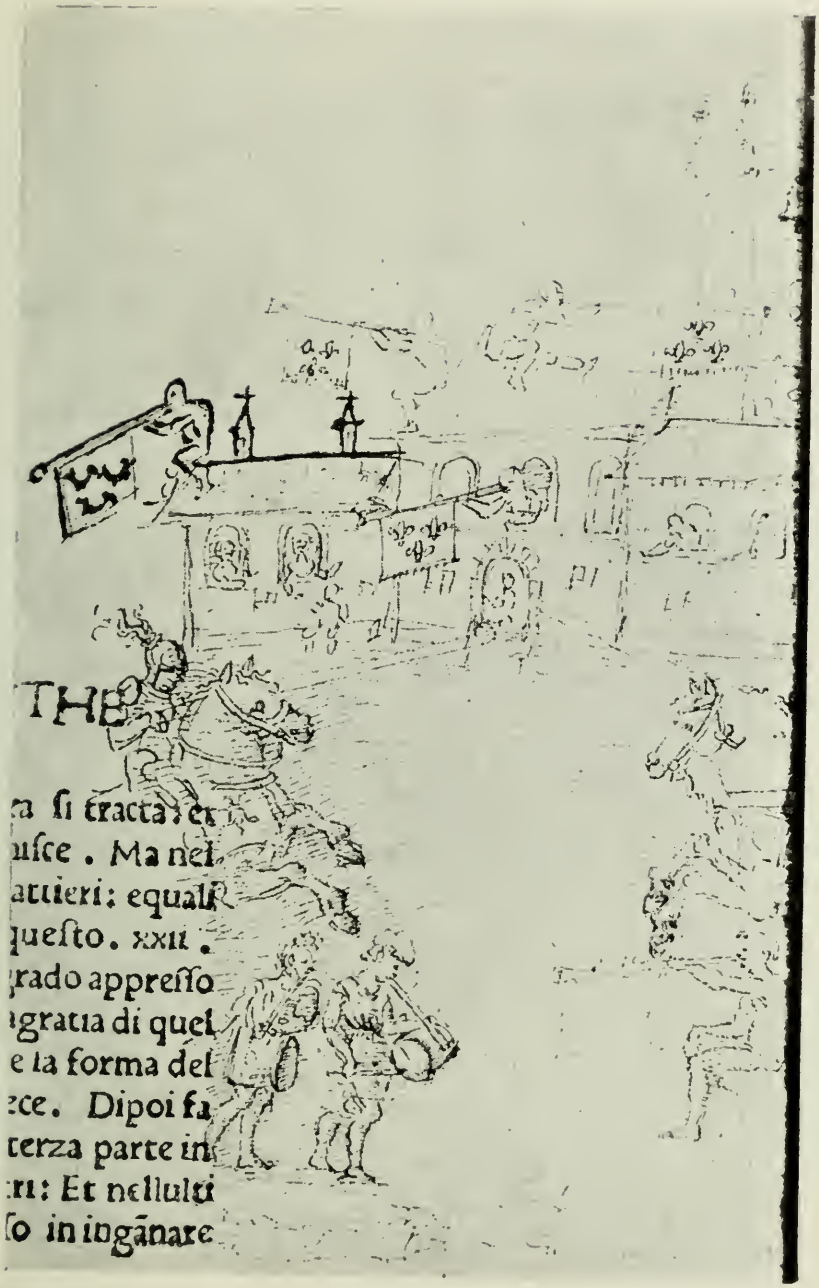

THE
ra ſi tracta: et
uſce . Ma nel
attieri: equali
queſto. xxii .
grado appreſſo
igratia di quel
e la forma del
ece. Dipoi fa
terza parte in
ri: Et nellulti
ſo in ingānare

Fig. 10.

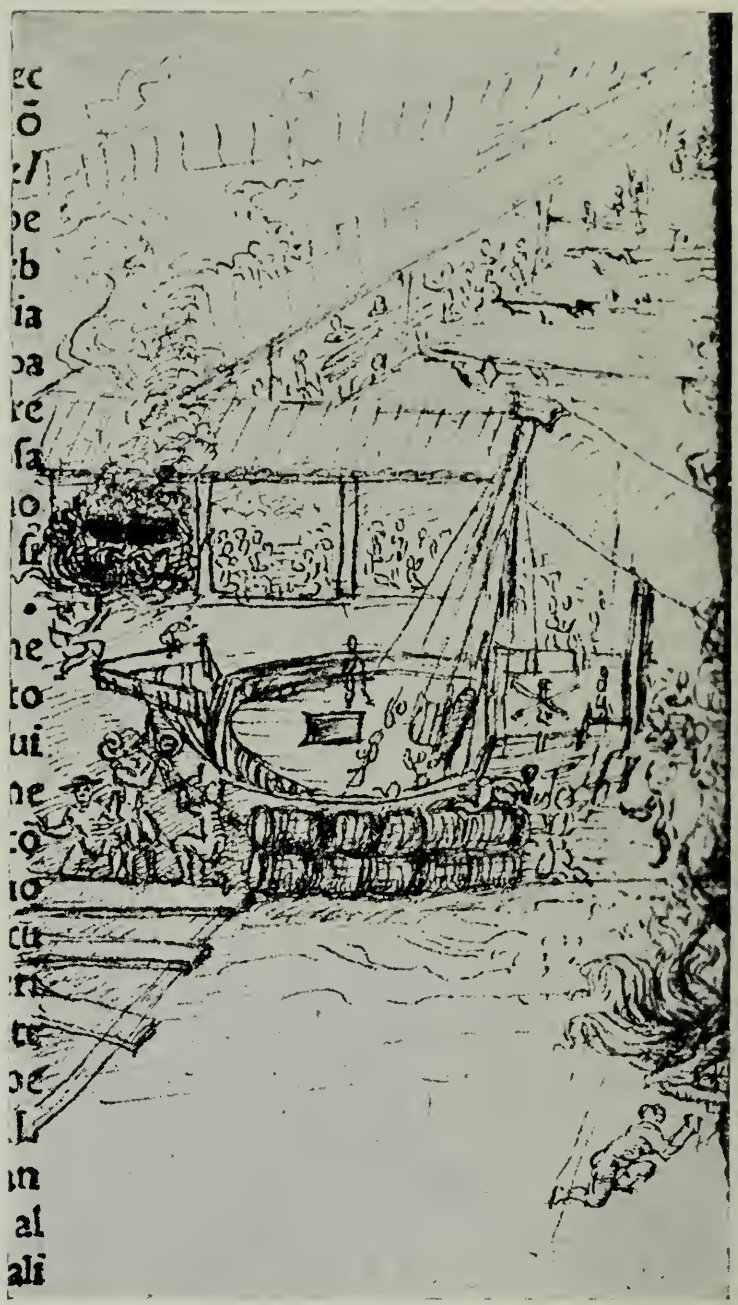


Fig. 11.

Fig. 12.

Fig. 13.

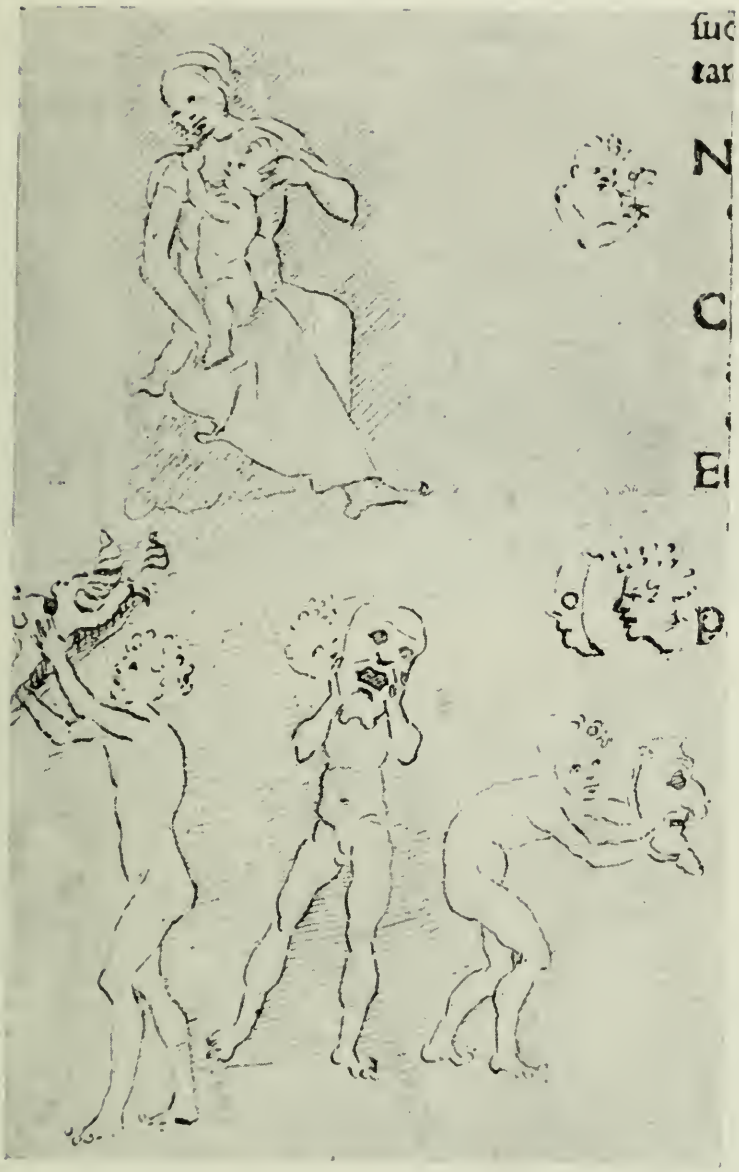
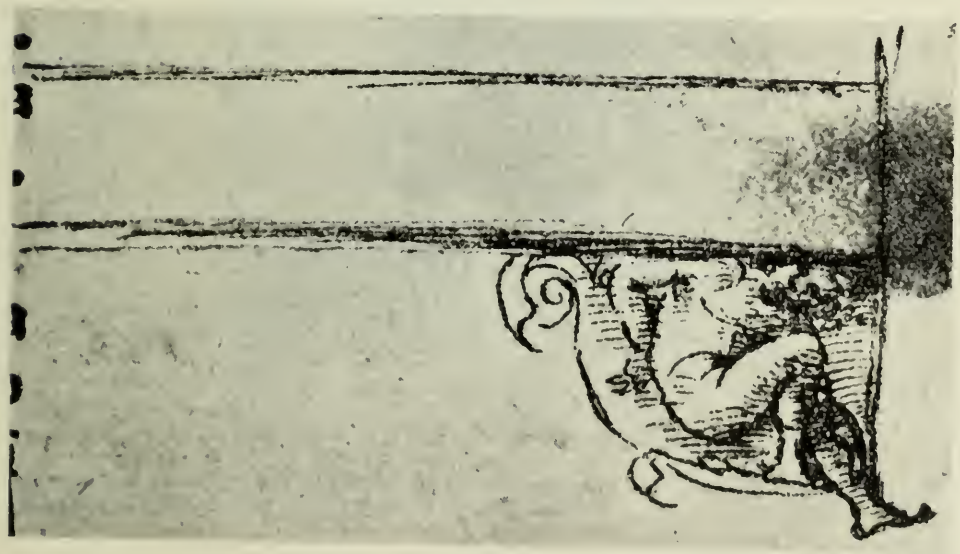


Fig. 14.

Figg. 15-16.



Figg. 17-18.

Figg. 19-20.

Fig. 21.

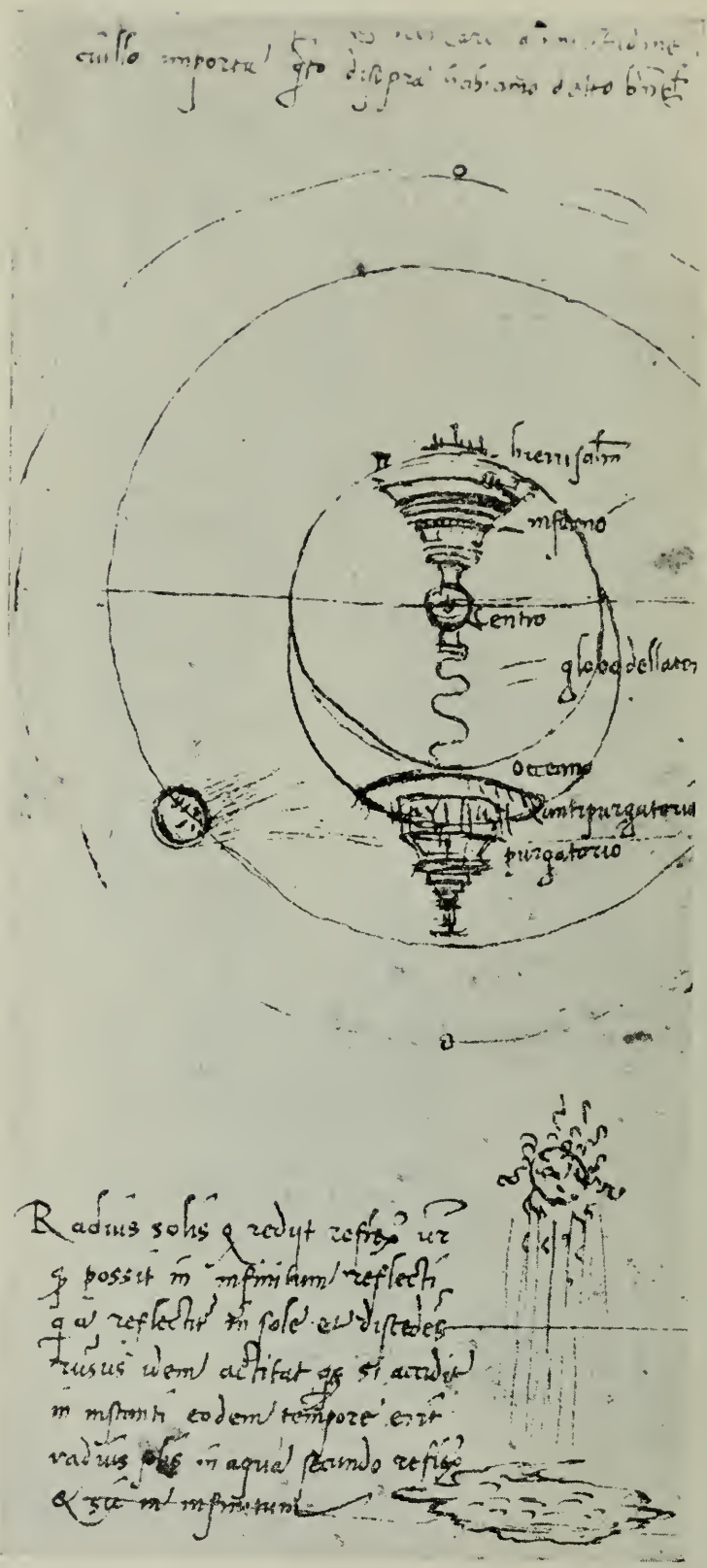
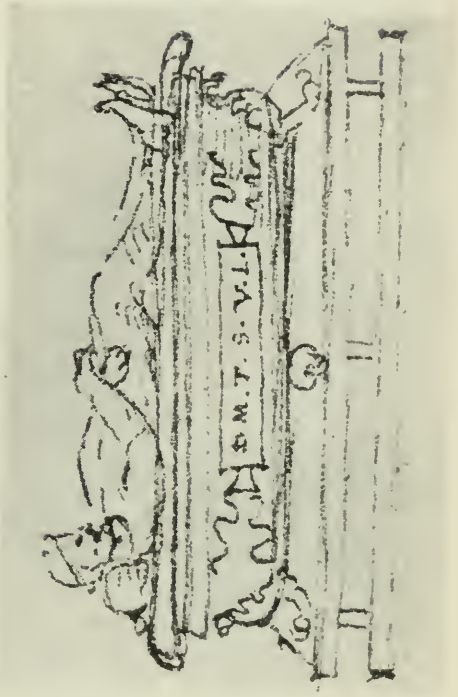

hierusalem
mistrio
centro
globo dellaria
limbo
limbo purgatorio
purgatorio
Radius solis q reduit refrigerat ut
q possit in minimum reflecti
q ad reflectit in sole et distedes
rursus idem actingat qq si accidit
in mistrio eodem tempore erit
radius solis in aqua secundo refrigerat
et sic in infinitum

Fig. 22.



Figg. 23-25.

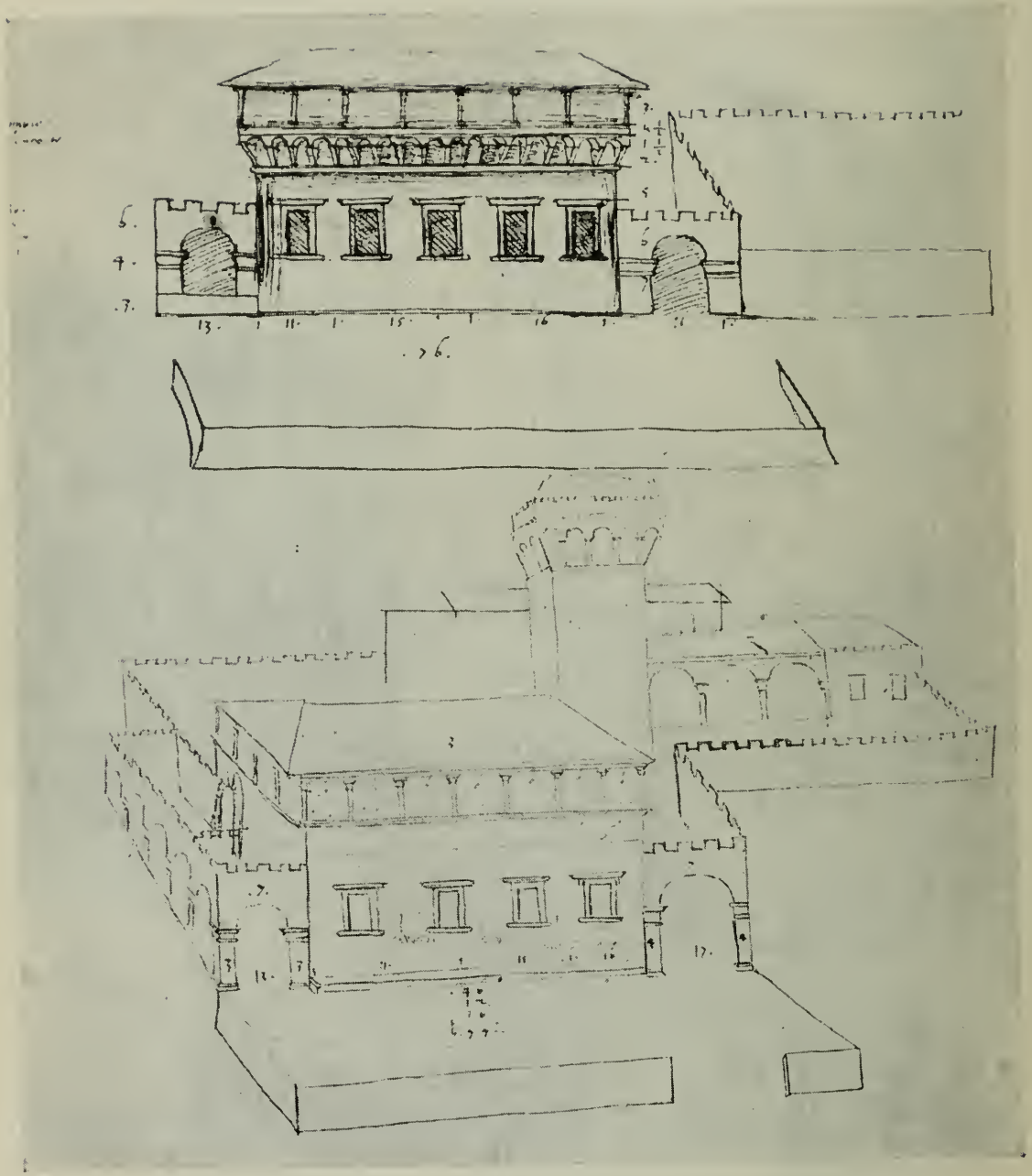


Fig. 26.

· # 14642

PONTIFICAL INSTITUTE OF MEDIAEVAL STUDIES
59 QUEEN'S PARK CRESCENT
TORONTO—5, CANADA
14642 ·